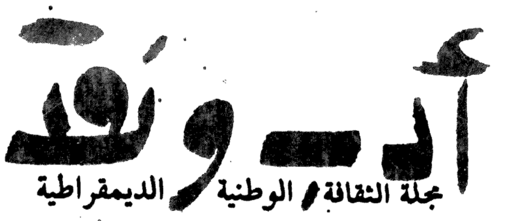




العدد
١١٦



ابريل
١٩٩٥

مختارات من الشاعر الكردى شيركو بيكه

بخيت وعديلة وراجى عفو الخلاق

قصيدة عمر نجم - التغريب فى الفن التشكيلى

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى الوحدوى
أبريل ١٩٩٥

أدب ونقد



الديوان الصغير:

الحياة الثقافية

أدب ونقد

التصميم الأساسى للغلاف للفنان:
محيى الدين اللباد

الرسوم الداخلية للفنانة ميسون صقر

البورتريهات الداخلية للفنان: جودة خليفة

لوحة الغلاف للفنان: صلاح عنانى

أعمال الصف والتوضيب الفنى مؤسسة الأهالى:
سهام العقاد، عزة محمد عز الدين، نعمة محمد على ، منى عبد الراضى
مراجعة لغوية: عبد الله السبع،

المراسلات :
مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت «الأهالى» القاهرة/ ت ٣٩٢٢٣٠٦

افتتاحية

أول الكتابة

مرة أخرى يثير الدكتور سيد البحراوى بعض القضايا الجوهرية فى النقد الأدبى تنظيرا وتطبيقاً فى مقالته عن مستقبل النقد الأدبى فى مصر والتى تأخر نشرها لا لأننا نختلف مع مقولاتها كما يتصور الباحث، ولكن لأننا كنا على مدى الشهور الماضية نحاول التوفيق بين المادة الآنية التى لا يمكن تأجيلها وبين ما يمكن تأجيله، وإننا لممتنون حقا للكتاب والباحثين والمبدعين الذين يخصوننا بأعمالهم رغم فقرنا بينما تتوفر لهم منابر كثيرة تطبع بصورة فاخرة وتدفع مكافآت مجزية.

ومرة أخرى سوف أختلف جذريا مع الدكتور سيد البحراوى ومن حيث المبدأ فى مفهومه عن التبعية الذهنية للغرب أو للنموذج الغربى . فليس هناك فى ظنى ما يسمى بالنموذج الغربى بل هناك نموذج رأسمالي يجد تجسيداً له فى كثير من البلدان غير الغربية. والغرب بهذا المعني الرأسمالى ليس مكوناً جغرافيا وثقافيا فقط، ولكنه أيضاً مكون تاريخى نشأت فيه الرأسمالية وتبلورت مبكراً ثم امتدت لكل بقاع الدنيا.

ولا تنتمى أى من اليابان أو سنغافورة للغرب، ومع ذلك فإن سمات الثقافة السائدة فيهما هى السمات الرأسمالية التى تهيمن على صعيد العالم شماله وجنوبه وتحل محلها ثقافة جديدة ذات سمات اشتراكية فى مجموعة البلدان التى ماتزال صامدة فى وجه الرأسمالية مثل الصين وكوبا وفيتنام وكوريا.. وما يحدد الطابع العام للثقافة ليس الثقافة ذاتها وإنما الأساس الاجتماعى الاقتصادى السياسى لها.

«إن العالم واحد ومتعدد فى الوقت نفسه علماً بأن المصدر الأساسى للتباين ليس هو اختلاف الثقافات، فالتركيز على هذا الجانب من الواقع يستر مصدره الأساسى وهو اختلاف الواقع فى

هرم الرأسمالية المعولمة..»

كما يطرح سمير أمين المسألة.. «فلابد إذن من مواجهة هذا التحدى الصحيح بشكل مباشر، علما بأن التباين فى المواقع التى تحتلها مختلف الأقطار فى المنظومة العالمية (سواء كانت الشعوب المعنية تختلف ثقافيا أم لا) ينتج بدوره تميزاً اجتماعياً فى داخل كل مجتمع..» كما يؤكد سمير أمين مرة أخرى، وهذا هو بالضبط جوهر الخلاف بين النقاد الاجتماعيين وبين الدكتور سيد البحراوى الذى يصفهم بأنهم «اصبحوا أكثر اتصالا بالمناهج الأخرى إلى درجة تطغى أحيانا على اجتماعيتهم..»

فالنقاد الاجتماعيون- أى الماركسيون الذين ينطلقون فى عملهم النظرى والتطبيقى حقيقة انقسام المجتمع إلى طبقات متصارعة، وسواء كان هذا المجتمع متخلفا أو متقدماً فإن الفن يرتبط فيه ارتباطا وثيقاً ومنظما بجميع مظاهر الواقع حتى لو كان فنا سيرياليا.

ويرى النقاد الاجتماعيون فى المناهج الأخرى الجديدة والجزئية تجليات لأشكال التحول التى حدثت ومازالت تحدث للرأسمالية فى أزمتها العميقة، وتندرج هذه المناهج الأخرى- نقديا- فى المنهج الاجتماعى الذى يتجدد ويتطور مع كل إضافة للعلم فى أى ميدان، ولهذا فهو قابل دائماً وأبدا للحياة والتأثير العميق وقد كان دعاته ومايزالون عرضة لأشكال الاضطهاد والملاحقة والمنع من الكتابة.

ويدرك النقاد االجتماعيون أن إنتاج العلم الجديد مرتبط جدليا بالقاعدة العلمية الضخمة التى تأسست فى المراكز الرأسمالية المتقدمة، ولا يرون فى "جنسية" هذا العلم عائقاً أمام عالميته وشموله، ولكنهم على عكس البورجوازيين لا يفصلون بين نتائج العلم من جهة والعقل أو المنهج الذى أحدثه من جهة أخرى باسم أى خصوصية.

إن النقد الاجتماعى لأنه تحليلى وتركيبى ونقدى يبدأ من الواقع

الخاص دائماً ليكشف فيه العام لا يمكن وصفه لهذا السبب بالذات بأنه على حد قول الباحث «يخضع لما تفرضه المراكز النقدية المؤثرة في أمريكا وأوروبا على سلطاتنا النقدية ونقادنا التابعين..» كذلك لا يستقيم القول بأن النقاد الآخرين تابعون فهؤلاء نقاد بورجوازيون مهووسون غالبا بمادة تخصصهم الضيق الذى يعزلونه عن كل شيئ آخر أى عن المجتمع ، ونافرون من السياسة، وهم ينطلقون فحسب من مناهج ترتبط بهذا التخصص ويتطلعون لرأسمالية المراكز باعتبارها المثل الأعلى فى التقدم، ولا يمتلكون أى مشروع للتجاوز .. لذا كله لا يمكن وصفهم بالتابعين. إنهم فحسب مقتنعون بمناهجهم وعلومهم الجزئية سواء النفسية أو الأنثروبولوجية البنيوية أو التفكيكية، وهم فى أحسن الحالات يصلون إلى صيغة انتقائية تلتقط أداة من هنا وأخرى من هناك،تبدأ أحيانا بالثقافة، وأحيانا أخرى بجزئية من الواقع الاجتماعى.. وهكذا.. يمكن أن يكون كل إسهام صحيح جزئياً لكنه عاجز عن إضاءة العالم الكلي أو ما يسمى برؤية العالم ويتحول نقد الأدب والفن إلى تشريح فيسيولوجي بارد فى محاولة للإنتقال بالنقد الأدبى إلى ميدان العلوم الرياضية الدقيقة الخالية من الحياة بسبب التجريد. وقد ارتبطت المناهج الجديدة كلها بالتقدم العلمى فى ميادين شتى باعتباره تقدما ذا طابع عالمى تقوم الرأسمالية بتفتيته وتجزئته اتساقا مع الفلسفة الوضعية الشائعة فى بلداننا والبلدان الأكثر تطوراً على السواء وقد اكتسبت هذه الفلسفة مع النزعات البراجماتيه العملية المرتبطة بها قوة دفع جديدة، وبث فيها الليبراليون والمحافظون الجدد حياة أنعشتها بعد انهيار التجارب الاشتراكية، وبعد أن كان الإجهاز عليها من قبل الفكر الاشتراكى العلمى قد أدى لنتائج باهرة فى زمن سابق.

ومع ذلك يستطيع أي متابع للإسهامات النقدية النظرية والتطبيقية الجدية للنقاد البورجوازيين أن يلحظ الأثر العميق للمنهج الاجتماعى

عليها، إذ لا يمكن تجنب طابعه العلمى الموضوعى الإنتقادى التكاملى الجبار الذى يمارس نفوذه برغم إنهيار التجارب الاشتراكية، وتجارب الدول الوطنية المستقلة، وإنتقاد الاتجاه الكاسح للعولمة الرأسمالية التى تحول الكرة الأرضية إلى سوق، إذ تبقى الإشتراكية هى الإجابة الإنسانية الوحيدة الصالحة رغم كل شئ..

النموذج الآخر إذن ليس نقيض الغرب ولكنه نقيض الرأسمالية.. أى الاشتراكية.

لم تهرب أدب ونقد- على الأقل- من مناقشة قضية التبعية من كل جوانبها، إذ كانت هى التى أفردت مساحة واسعة للدراسة الأولى لسيد البحراوى والمناقشات حولها، وهى الدراسة التى يكرر مقولاتها فى الموضوع المنشور فى هذا العدد. كما أن تقدمية وإستنارة المجلة ليست فى حاجة إلى شهادة. وتفتح «أدب ونقد» باب المناقشة حول الموضوع دون أى تعال أو «عدوانية، طبقاً لمفردات الباحث. ويخصنا الدكتور «سامى على» أحد التلامذه المخلصين الأكفاء لمصطفى زيور بدراسة له حول «العربية ولغة التصوف: الألفاظ المتضادة المعانى ومفهوم الشعور..»

وهو بحث يبدأ من انتقاد النظرة المركزية الأوروبية التى تنسب لنفسها الحضارة وترد إليها باقى الحضارات، ويدخل فى جدل راق من واقع معرفة عميقة باللغة والحضارة العربية الإسلامية وبالحضارة الأوروبية حول الظاهرة موضوع الدراسة التى يؤكدها فرويد ويرفضها عالم اللغويات "بنفنيست" الذى يؤكد أن لغة، من حيث وظيفتها الجوهرية، لابد لها من أن تدل على المدلولات بغير لبس.

ويرى سامى على إن «وجود الأضداد فى اللغة العربية لايدل على فقر بل على ثراء من القدرة التعبيرية..»

«والمقولات الأساسية التى تندرج تحتها لغة التصوف هى تلك التى توحد بين الذات والموضوع، بين البعيد والقريب، بين الكشف والسر،

وهى عين التضادات التى يوحي بينها مفهوم الأضداد..» فهل يرجع تضاد المعانى إلى اختلاف القبائل العربية فى استخدام اللغة شفويا؟ إنه الأمر الذى يحتاج لدراسات فرعية كثيرة عن اللغة وتطورها نحواً وبلاغة.

وبما أن اللغة هى أحد الاهتمامات الرئيسية فى عددنا هذا فإننا نقدم لكم باحثا شابا هو "أشرف شهاب" فى أول نشر له يسعى للبرهنة على أن «شيوع أنماط اقتصادية وقيم مادية بعينها فى عصر ما يعكس نفسه بجلاء على لغة البشر فى تلك الفترة..»

وإن كان الباحث يخلط بين النحو والبلاغة دون إدراك للفروق الجوهرية بينهما كعلمين. وفى قراءته للأزمة فى مفهوم التغريب فى الفن التشكيلى المصرى الحديث يدعونا الفنان التشكيلى والناقد أحمد فؤاد سليم للتأمل فى لغتنا العربية ذاتها «لنقيس نسيجها، ولها مالها من بنيات الصوت وعلاماته ولحنه وعلمه ونحوه ما قد يدعو على العكوف العصابى على قديمها، بينما تلك اللغة العربية ذاتها قد عركت التغريب حتى توحد فى صميم نصوصها.. إنه يناقش فى العمق قضية الخصوصية، ويتساءل كيف لنا أن نفلت من سياق العصر «ونتمحور على القديم لقدمه.. أولسنا بذلك نهرب هربا من إمكان تفردنا..»

ونحن نطرح هذا الموضوع الذى يرتبط بوشائج عميقة مع موضوع التبعية الذهنية لمناقشة أوسع وندعو الفنانين والنقاد للتحاور.

ويضم العدد حوارين أحدهما مع الروائى والناقد المغربى عبد القادر الشاوى الذى يحذر من حداثة زائفة خارج السياق ويحكى لنا تجربته مع الكومبيوتر والسجن، فيشدنا شدا للحوار الآخر مع الباحث السورى "محمد جمال طحان" الذى حقق الأعمال الكاملة للكواكبى، وأصدر كتابه عن «الاستبداد وبدائله فى فكر الكواكبى»، ألسنا ندخل إلى عصر الكمبيوتر والأقمار الصناعية وقد اتسعت مساحة الاستبداد والتسلط فى الوطن العربى وأصبح قمع الفكر والحركة الحرة للجماهير حرفة يتفنن البعض على امتداد الوطن

العربى فى إتقانها، بالرغم من الواجهة العصرية الشكلية.

يبدأ نفى الحركة الحرة للشعب بنفى حرية الفكر والاجتهاد والتعددية وحبس الكل فى واحد وسحق روح الانتقاد والجدل.

وتقدم لنا الناقدة المسرحية المجتهدة "مايسة زكى" فى قراءتها العميقة والمدهشة لواحد من أفضل العروض التى قدمها المسرح المصرى عبر السنوات العشر الماضية وهو «منمنمات تاريخية» لسعد الله ونوس من إخراج عصام السيد متسائلة:

- هل بدأ سقوط دمشق فى أيدى التتار عندما أحرقت الكتب ونفى الجدل...» وترتبط بذكاء بين مفهوم القدر ومفهوم حركة التاريخ اللذين يتداخلان ويتصارعان عندما يكون النص الأدبى أو العرض المسرحى معنيا بمرحلة تاريخية معروفة تفاصيلها ونتائج أحداثها الكبرى، فإذا كان الماضى محتما وخارجا عن إرادتنا، فهل يحدد القدر أو قوانين الحتمية التاريخية مسار مستقبل البشر وتفاصيل حياتهم الصغيرة؟

ولكن علنا نتذكر نحن الذين نؤمن بقدرة الناس على صنع مصيرهم والسيطرة عليه أن مفهوم القدر ينتمى للفكر الدينى بينما تنتمى قوانين الحتمية التاريخية للفكر المادى الواقعى الذى يرى أن المستقبل ليس مخطوطاً فى لوح ولكنه مفتوح للإمكانيات الهائلة التى يحددها فى نهاية المطاف صراع البشر وفاعليتهم ولكن العرض الذى يحيل إلى الهزيمة العربية الشاملة فى الحاضر مستلهما هزيمة ماحقة فى الماضى لابد أن يفضى بمتفرجيه إلى إجراء هذا التطابق بين القدر والحتمية التاريخية، والروح النقدى وحده قادر على فض الإشتباك بين المفهومين والحقلين الدلاليين لهما، مستعيدا القدرة الهائلة للشيخ جمال الدين الشرائجى الذى دعا فى أول العرض للإجتهاد فكان مصيره السجن، ثم ناشد الأمير أزدار صاحب القلعة الذى رفض الاستسلام للتتار وقاوم حتى النهاية- ناشده أن يطلق سراحه ليحارب معه فرفض خوفاً من الحرج، وحين دخل تيمورلنك دمشق منتصرا وعرف بأمر الشرائجى

أمر بصلبه حتى الموت.. إتفق جميع الحكام إذن على محاصرة روح النقد ووئدها فكان السقوط الفاجع والغروب الشامل على حد تعبير "بن خلدون" فهل ينطبق على هذا العرض الجميل الشائك الذى تتعدد مستويات قراءاته قول بن خلدون «فى هذا الغروب الشامل قد تكون قبسة الضوء الوحيدة هى وصف الغروب والشهادة عليه..»

وهل يقدم «سعد الله ونوس» شهادته على غروب مشابه بينما يستنهض المخرج روح الجهاد والمقاومة بتأطيره لشخصية الشيخ التاذلى الذى سعى للإستشهاد فى مواجهة التتار بنفس القوة والحزم اللتان أمر بهما بحرق كتب "الشرائجى"؟

إن روعة القراءة التى تقدمها "مايسة" لاتضاهيها سوى روعة العرض الذى يحتاج للتعرف على مستوياته العميقة وهو يدعونا بإلحاح لمقارنته بنص مسرحى من أهم نصوص المسرح الغربى المعاصر هو باب الفتوح للراحل «محمود دياب» أما الصديقة الناقدة القصاصة إعتدال عثمان فتقدم لنا دراستها البنيوية لرواية "البحث عن وليد مسعود» للروائى الراحل "جبرا إبراهيم جبرا" وهى واحدة من كلاسيكيات الرواية العربية التى ستبقى مادة للدراسة والإستكشاف لزمن طويل وهى تجيب بعمق على سؤال طرحته: لماذا تكون الكتابة فعلا وإيمانا بالحياة ونفيا لليأس "وترد الناقدة" «الإجابة تعود بنا إلى بداية هذه القراءة، العين تسمع، والأذن ترى والذهن يتفتح على زحم كثيف حين يستحضر فنان قدير صور الجمال، أو حتى القبح الجميل المكنون فى ذهنه ووجدانه ويجسدها فى عمل فنى مشع تتخلق الموجودات فى ضوئه الباهر من جديد..» وهى إجابة تغرينا بدراسة لقضايا الإبداع الرئيسية، والولوج إلى فلسفة الجمال وعلمه من أبواب النقد التطبيقى.

وفى الديوان الصغير مختارات للشاعر الكردى "شيركو بيكه س " انتقاها وقدمها لنا الناقد "طلعت الشايب" وهو يستجيب أخيراً لطلبنا القديم إليه بالتعاون معنا ويشرفنا أن تكون هذه هى البداية

التى نرجوها فاتحة تواصل يدوم.

ونحن نشكر الشايب مرة أخرى لأنه يسد نقصا هائلاً فى اهتماماتنا، ففى ظل تفجر القضية الكردية على كل الجبهات لا يعرف الكثيرون شيئاً عن أدب هذا الشعب ولغته، بل وعن هذه القومية العزيزة إلى قلوب العرب كما قال عنها أستاذنا أحمد بهاء الدين شفاه الله، وأكثرنا لا يعرف أن صلاح الدين الأيوبى محرر القدس من الغزو الصليبى كان كرديا وفى قصيدته القصيرة "سجون" يقول الشاعر تأملوا فى نجمة داود، ستة سجون مثلثة فى وسطها قمر أم عربية موشح بالسواد.. تأملوا.

وسوف نحرص أن تكون هذه المختارات مجرد بداية للإهتمام بالأدب والفكر الكردى.

وفى قصته "مشروع" يقدم لنا الصديق الباحث والناقد أحمد الخميسى وجهه الإبداعى الجميل الكاشف والساخر بهدوء ومرارة عميقة وعندما ننتهى من قراءتها سوف نتساءل:

- هل حقا لم يفتنا شئ أم أنه قد فاتنا كل شيئ فى ساعة الغروب هذه؟ وهل ما فات هو فقط قطار الزواج أم قطار الحياة.. أم قطار العصر؟

وهل بوسعنا أن نكف عن السعى للتواصل الحق رغم كل ما حل بنا.. وما يحل بنا.. وماذا يا ترى سوف نقول لناقدتنا الحبيبة "مايسة زكى".. التى فقدت وفقدنا معها رفيق عمرها وصديقنا الشاعر "عمر نجم" بضربة عبثية لموت غادر حل قبل الأوان فى الزمن الكئيب.. هل ستكون حرارة حبنا لها ولوعتنا قادرة على طرد الوحشة ومحاصرة الألم ونحن نعزيها ونعزى أنفسنا.. فلا نعرف ماذا نقول.

وداعاً أيها الشاعر الجميل "عمر نجم"

المحررة

شعر

يا حوارى لسّه فى سوهاج

عمر نجم

إنْ نمت.. ما بانامشى
وإنْ قمت... مابا قومشى
إنْ قمتُ باتدحرج
والقلب يترجرج ،
استنى ولا امشى؟
امشى واقول مظبوط
مظبوط لكين أعوج
رجلى شايلانى
ولا بقيت أعرج؟
أعرج وعكازى
فى الأصل مهمازى
وربنا يجازى
كل اللى علمنى
ازاى أحب الوطن
وأعشق ولا اخونشى

* * *

أنا مهجتى يافا
والقدس مرضعتى
يشهد علىَّ النيل

- يا هلترى يقدر
ولا مايقدرشى؟ -
إنْ الزمان النبيل
روّح ومارجعشى
أنا مهجتى يافا
يا صحبتى المطاريد
والمشنقه اتنصبت
قبلن سلام مدريد
يا حوارى لسه فى سوهاج
بتلعب الأولى
وبتفقس الفوله
اكتملت الرصه
على موائد بتعرف تحبك الرقصه
وبتستبيح دمى
دمى أنا الحصه
فى قصه دايماً كئيبه
ما اكئبك قصه!!

* * *

المشنقه منفى



وكل حانه فـ أوروبا
سكرانه تتشفى
مطرح ما خرجوا
يعودوا. يخرجوا تانى
الأندلس يافا.. وأسبانيا قتلانى
أفراحهم كل ما تنتهى تبدأ بأحزانى
أفراحهم كل ما تنتهى.. بتزيد
ما تستكفى
جرحى بوسع الكون
والنزف مالى العيون
شايفه ومش شايفه
لا الرعشه هزتنا أو زامت الشفّه
والكل وحدانى
من يوم خروج أبو ذر
وكشف عورة عمرو.. مالت الكفّه

المشنقه منفى

* * *

ويا نخل لو تنحنى.. تبقى إنت مش نخلى
ولا تبقى إنت الذى.. عاشُقه ومن داخلى
نخّ الجبل فى السد.. والتمر ما نخّ لى
أنا اللى واخد سباطك ضلّه وأخ لى.
أمانه لا تنحنى يا بوجذع يا فاوى
م القدس فر الحمام
وحدايات السلام.. بيضها فرخ لى
يا نخل لا تنحنى.. يا نخل هل تنحنى؟!

دراسات

تحية

يوسف خليف: الإنسان، والباحث، والمبدع

د. الطاهر مكى

ينتمي إلى بيت علم، فقد كان أبوه عالمًا أزهريا، وترك هذا في سلوكه وحياته وثقافته آثاراً عميقة ظلت متمكنة من نفسه حتى آخر يوم في حياته.

كان وديعا رقيقا، حيّيا متحفظا، خفيض الصوت، يعنى بنفسه، ويدقق في اختيار صحبه، ويتجنب الصراعات مهما كان لونها: أدبية أو سياسية، فكانت حركته في المجتمع وئيدة هادئة، وخصومه قلة أو لا يوجدون، وأصدقاؤه الحقيقيون كذلك!.

وأمضى سنواته في قسم اللغة العربية في كلية الآداب، في جامعة فؤاد الأول (جامعة القاهرة الآن) في أزهى أيامه، في العقد الخامس من هذا القرن، حيث يذخر بكوكبة من علماء العربية وآدابها في شتى جوانبها، وكان من بين أساتذته: طه حسين، وأحمد أمين، وأحمد الشايب، وأمين الخولي، ومصطفى السقا، وعبد الوهاب عزام، ومراد كامل، وعبد الوهاب حمودة، وإبراهيم مصطفى، وآخرون، وكل فرد من هؤلاء قمة في تخصصه.

وقد صنعت منه دراسته على هؤلاء الأعلام، إلى جانب نشأته الأسرية، متمكنا من التراث العربي الأصيل بلا حدود، فاختاره مجالا لتخصصه في دراساته العالية، فكان بحثه الأول في الماجستير عن «الشعراء الصعاليك» بإشراف الأستاذ أحمد الشايب وكان الموضوع جديدا مادة واتجاها وتناولا.

فالصعاليك هم الشعراء الفقراء في أدبنا العربي، جاهليا وأمويا، بدأوا كذلك، وظلوا في هذا النطاق طوال حياتهم، يحاولون تغيير وضعهم الاجتماعي فلا يستطيعون، لأنه فرض عليهم. فتمردوا بطريقة سلبية، واتخذوا لهم شعارا: «الغزو والإغارة للسلب والنهب».

وكان وراء الظاهرة طبيعة العصر نفسه الذي نشأت فيه، فقد ازدهر النشاط التجاري، وأدى هذا إلى تضخم الثروة وتركيزها في أيدي قليل من أهلها، في مجتمع لا يعرف نظام الضرائب، مما أحدث لونا قاسيا من الخلل الاقتصادي، والتفكك الاجتماعي، ودفع بكثير من الفقراء والمعدمين إلى الهرب إلى الصحراء، وتكوين هذه العصابات من المثقفين التي سوف تحمل اسم شعراء الصعاليك.

لأنهم فقراء، وثائرون على المجتمع، لم يحتف بهم أحد، فجاءنا شعرهم قليلا، وروايته مضطربة، وكان جديدا في أيامه، يعكس حالة قائليه الاجتماعية، فقرا ومغامرة، وترقبا، وتوعدا وتهديدا للأعداء، وأسلحة وكرا وفرا. وفي الجانب الفني نأت بهم حياتهم القلقة عن

الراحة والاطمئنان، فلم يبدعوا قصائد طوالا، وإنما هي المقطعات، يقولونها عجلين، وشغلتهم حياتهم عن الغزل، فلا تعرفة مقدمات قصايدهم، وتحللوا من الشخصية القبلية، فلم يعودوا يعبرون عن مجتمعهم وقد تخلى عنهم.

وإنما عن ذواتهم أفرادا. وكانوا أول من ابتدع الشعر القصصي، وليس امرىء القيس، الذي تأثر بهم في فنه هذا.

بهذه الدراسة فتح الدكتور يوسف خليف طريقا جديدا، لم يكن ممهدا ولا مألوفا على أيامه، وكان تناوله لها، رغم سني شبابه إذ ذاك، جيدا وجادا، وإن كان منهجه لايلقى إلاّ بعض الضوء على هذا الصراع الاجتماعي، كان الأمر في حاجة إلى من يتعمق في الواقع الاقتصادي للمجتمع لهؤلاء الشعراء الثائرين، لأن دراستهم على هذا النحو تلقى ضوءا كاشفا على عدد من الظواهر حولنا، وإن اتخذت مجالها في غير الشعر.

وكانت رسالته للدكتوراه عن «حياة الشعر في الكوفة إلى نهاية القرن الثاني للهجرة»، وأعدها تحت إشراف العالم الجليل الأستاذ الدكتور شوقي ضيف، لأن الأستاذ أحمد الشايب نقل بعد قيام الثورة إلى كلية دار العلوم، ذلك أن ثورة ٢٣ يولية وجدت كلية الآداب تضطرم بألوان عنيفة من الصراعات بين الأساتذة، مما أوشك أن يفسد دورها، وكان يغذي هذه الصراعات بعض الأجانب الذين يعملون فيها من جانب والقصر الملكي، والأحزاب من جانب آخر، فأصدر وزير المعارف يومها، وكان الرئيس الأعلى للجامعة، قرارا يوقف العمل باللوائح الجامعية فيها، عزل العميد، وجمّد مجلس الكلية، وعين الدكتور محمد عوض محمد الأستاذ بها مديرا لها، ومنحه سلطات مطلقة في إعادة تنظيمها، وكان الدكتور عوض يتميز بالنزاهة والصرامة والانضباط، وفي الحال أصدر قرارا بنقل عدد كبير من الأساتذة أطراف النزاع، فنقل من قسم اللغة العربية أحمد الشايب إلى دار العلوم، وأمين الخولي إلى إدارة الثقافة في وزارة المعارف (عين من بعد مديرا لدار الكتب)، وعلى عبد الواقي الأستاذ بقسم الفلسفة، وفؤاد حسنين أستاذ اللغات السامية إلى دار العلوم ولكن هذين الأخيرين رفضا مبدأ نقل الأستاذ الجامعي واستقالا، ونقل آخرين إلى جهات أخرى، وكان طه حسين وأحمد أمين يدرسان في الكلية وهما خارجها. جاءت دراسة الدكتور خليف في رسالته للدكتوراه خطوة أفضل، جدة وعمقا ومنهجية، وإن سار هنا، كما في الماجستير، بخطى وئيدة، يقدم رجلا ويؤخر أخرى، لاجمود ولاثورة، يجل التراث دون أن يعبده، وكان الجديد في الدراسة أنه حاول أن يربط الشعر بالحياة، موضحا مابينهما من علاقة جدلية، فالفن صدى البيئة التي يعيش فيها، يتأثر بها ويؤثر فيها في الوقت نفسه، ولايمكن أن يدرس هذا الشعر دون معرفة بالبيئة التي ازدهر فيها، وما كان يعتمل بين جوانبها من تيارات مختلفة اجتماعية وسياسية، ونأى بدراسته عن المنهج الذي كان سائدا في تلك الفترة وجاء به حسن العدل من ألمانيا في أواخر القرن الماضي، من تقسيم الأدب إلى عصور سياسية، وإنما درس الشعر على أساس صلة الشاعر منفسه بجوانب الحياة المختلفة، وتأثيره وتأثره بتياراتها المتباينة سلبا وإيجابا.

وقد أدرك مبكرا دور المستشرقين في دراسة الأدب العربي بخاصة، وقيمة بحق، قدورهم يجيء مفيدا حين تتصل دراساتهم بالمنهج، وبالحياة نفسها، وبالتاريخ، مما عماده الأرقام والتواريخ والموازنة، واستنطاق الوثائق، وترتيب الأحداث في شكل مقدمات تنتهي بنا إلى نتائج مقبولة، أما حين يتجاوزون الموضوعات العلمية إلى الجوانب الفنية التي يلعب فيها التذوق دورا هاما وقلما يفعلون، فنادرا ما يصلون إلى نتائج ذات بال، أو تضيف إلى معارف الدارس العربي أي جديد.

أدب ونقد

وكانت دراسته عن "ذو الرمة شاعر الحب والصحراء» ثمرة جيدة ، لمعايشة طويلة للشعر العربى فى عصوره الأولى، فقد آن أن يخص بها شاعر بدويا ولد فى الصحراء، وأمضى عمره بين فيافيها، وفتن بها جمالاً، ووهبها فنه ، وجعل من شعره أروع معرض لما عرف الشعر العربى لها من لوحات.

وفى دراسته هذه تقف المرأة فى الجانب المقابل للصحراء، تضئ له طرقها، وتؤنس فيها وحشته، وتشاركه صراعها فى التغلب على قسوتها، فغنى لها أجمل قصائد حبه - وإن شئت- أروع قصائد الحب الجميل فى الشعر العربى كله، وهكذا جعل الباحث حياة ذى الرمة قسمة عادلة بين الحب والصحراء، وإن جارت الصحراء على الحب بعض الجور، فذهبت بالقدر الأوفى.

ودراسة ذى الرمة شاعرا ليست بالأمر الهين، فأخباره شاعرا ضاعت، وإبداعه شعرا يجئ فى لغة تغلب عليها قساوة البادية ، فلا يسيغها أبناء الحاضرة إلا بعد تأمل ، أو حين يفك لهم دارس مغالقها، وهذا ما فعله الدكتور يوسف خليف. جمع ماتناثر من أخبار الشاعر فأقام له حياة وأوضح ما وجد من شعره فبين محاور همومه، وأزاح الستر عن مكامن الجمال فى قوله، فبسط خصائصه الفنية، وهكذا استوت دراسة ذى الرمة كاملة لأول مرة، وإن لم تغلق الباب بعدها لمزيد من الدراسات، وكانت هذه الدراسة الجيدة وثيقته الأولى التى تقدم بها للترقية إلى درجة أستاذ، وكانت الدعامة التى اتكأت عليها لجنة جائزة الملك الفيصل بعد ذلك بسنوات، لتمنحه جائزتها فى الأدب قسمة مع آخر.

يقوم منهج الدكتور يوسف خليف فى هذه الدراسة على مواجهة موضوعه متمكنا من مصادره، دون أن يقيد نفسه بمعطيات القدماء، يقف عندها ويكررها ويتركها تؤثر عليه وتعطل اجتهاده، ودون أيضاً أن تخدشه المناهج الحديثة، فالكثير منها مستعار من آداب أخرى أجنبية، لها بلاغتها وأجواؤها، ولم تثبت الممارسة عندنا صلاحيتها كلاً لتطبق على الأدب العربى منهجا، وجلها ترجمات سيئة تحول عجمة المترجمين دون الوصول إلى أفكارها بوضوح، ولكنه أيضاً لا يهمل تعصبا أيه فائدة يمكن أن يجدها فيها، وتعينه على فهم مغاليق النصوص التى يدرسها، أو تيسر له تفسير الظواهر التى تعترضه، ويحول رد النتائج التى يجدها إلى أصولها، وإلى القوانين التى تحكمها.

وهذا المنهج ربما يشاركه فيه آخرون، ولكنه تميز بين قلة تلتقى معه بهذا الأسلوب النثرى الرائع الذى يعرض من خلاله آراءه وأفكاره، فأنت معه لاتفيد علماً فحسب، وإنما تستمتع بأدب نثرى جميل، تفتقده عند كثرة من كتاب هذه الأيام. ولعمرى كيف يتصدى لدراسة الأدب نقدا أو تأريخا من ليس أديبا، وعاجزا عن التعبير الجميل عما يريد أن يقول، لكن من الحق أيضاً، أنه كان يسرف على نفسه أحيانا فى هذا الأسلوب، فتجىء بعض سطوره إنشاء مملا يبدو كما لو كان مقصودا لذاته، وهو إسراف تفسره طبيعته مبدعا.

تلك هى المعالم الشامخة فى عمل الدكتور يوسف خليف باحثا: الشعراء الصعاليك، وحياة الشعر فى الكوفة، ذو الرمة شاعر الحب والصحراء، وهى التى ستبقى له، حتى إن تجاوزها الآخرون فيما بعد، لأنها نقطة البدء والإنطلاق، وتبقى دراسات أخرى تفرضها طبيعة العمل فى الجامعة، مذكرات فى الأدب الجاهلى، أو الأموى، أو العباسى، لاتعدو أن تكون مذكرات تعين الطلاب على تجاوز الامتحان، وأحسب أن طبعها سوف يتوقف برحيله عنا، ومثلها كتيب موجز فى سلسلة اقرأ التى تصدرها دار المعارف بالقاهرة عن «الحب المثالى عند العرب»، وأراه فتاتا من دراساته

السابقة، صاغه فى أسلوب نثرى جميل، وفيما عدا المتعة به، فهو فى مستواه مما يتفق وطبيعة السلسلة نفسها، لأنها تتجه إلى عامة المثقفين.

* * *

لم يكن يوسف خليف باحثا جامعيا فحسب، وإنما كان شاعرا رقيقا، وصدرت الطبعة الأولى لديوانه الأول «نداء القمم» عن دار الكاتب العربى للطباعة والنشر عام ١٣٨٧ هـ = ١٩٦٧م، وهو يضم أشعاره، أو بعضها إن شئت الدقة، تلك التى قالها فى مرحلة الصبا والشباب، والمؤكد أن بعضا من أشعار هذه الفترة لم يضمه إلى هذه المجموعة، وأن أشعارا كثيرة قالها من بعد تنتظر من يجمعها فى ديوان، ولعل أسرته تقوم بهذا العمل بعون من تلاميذه وهم كثيرون.

قصائد الديوان كلها عمودية، وهو يصدر فى ذلك عن طبع ومذهب، أما الطبع فإن فنانا غذاؤه الشعر العربى فى أروع أيامه، لايمكن، ولايتأتى له، أن يتحرر من إساره إعجابا وتمثلا، فإذا شدا فإنما يسير على خطى أساتذته، هؤلاء الشعراء الأقدمين.

ومذهبا لأن الدكتور يوسف خليف شب فى وسط محافظ، فى البيت وفى الكلية، وكل أساتذته محافظون فيما يتصل بالتراث، لا أستثنى منهم أحدا، ولاطه حسين، فجاء على شاكلتهم، وهو يقرر فى المقدمة:

«منذ البداية لا أريد أن أقف موقف الخصومة من هذه المحاولات، فأنا لست من خصوم الجديد، ولا أنا من أنصار القديم، بل أنا مؤمن بسنة التطور فى الأدب والفن إيمانى بها فى كل جانب من جوانب الحياة، ولكنى مؤمن - قبل كل شىء - بأن التطور فى الأدب والفن خاصة لايمكن أن يكون كفرا بكل القيم الموروثة، أو تنكراً لكل المقومات الثابتة التى اكتسبت - عبر طريق الزمن الطويل - صفة الخلود والبقاء».

وقد حاول الشعر الحر، ولكن المحاولة أقنعته بأنه تجربة غريبة عن شعرنا العربى، وأن هذا الشعر ليس فى حاجة إلى أن نستعير له هذا الإطار الأجنبى الذى تبدو الصورة الفنية فى داخله قلقة منكرة، «وفى ظنى أن هذه التجربة (تجربة الشعر الحر والكلام له) لن تستمر وأن هذا التيه لن يطول، وأن القافلة الضالة ستعود إلى الطريق السوى لتواصل رحلتها مع ركب الشعر الماضى فى طريقه رغم كل شىء».

ومع ذلك فهو يرى أن هذه المحاولة يمكن أن تفيد فى مجالات أخرى غير مجال الشعر الغنائى، لأن طبيعتها تجعلها صالحة للشعر القصصى أو الشعر التمثيلى، حيث تختفى مقومات الشعر الغنائية، وهو الرأى الذى انتهت إليه نازل الملائكة، رائدة الشعر الحر، فى آخر دراساتها.

تدور قصائد الديوان فنيا فى إطار القصيدة أو المقطوعة، تاركا فكرة القصيدة هى التى تفرض قالبها، والجانب الأكبر من القصائد غزلية رومانسية، لاتحدد فيها صفة من تتوجه إليه، ربما كان يقصد واحدة بعينها، ولكن ظروفه أستاذا لاتمكنه حتى من التلميح، وربما كان مستثارا بالجمال الإنسانى نفسه، يتأثر به، ويغنى فى رياضه، دون أن يعبر عن حب حقيقى متكافىء الأطراف قبولا، وفيه قليل من القصائد الواقعية، وبعض منها تجاوز به همومه الشخصية إلى هموم عامة، جاء بها فى إطار رمزى (ألم أقل لك إنه يفضل أن ينأى عن أى صراع) كما فى قصائد جزيرة الحرية، ومواكب النور، ويقظة النيل وغيرها.

وتسبق الديوان مقدمة جيدة، يوضح فيها مذهبه فى الشعر، وموقفه من الشعر الحر، ورأيه فى الصورة التى يمكن أن يجىء عليها التجديد، وهو فى الحالين، معارضا أو مؤيدا، يلقى برأيه واضحاً هادئاً، دون عصبية أو توتر، والوضوح والهدوء هما مفتاح شخصيته، طابع حياته.

يرحمه الله!

مستقبل النقد الأدبي ومقوماته في مصر

د. سيد البحراوى

في دراسة سابقة، اعتمدت على تحليل تفصيلي لعدد من الكتب الأساسية في ميدان النقد الأدبي في مصر، توصلت إلى أن الأزمة العميقة الكامنة في هذه الكتب، التي تصلح ممثلة للاتجاهات الحديثة في نقدنا الحديث والمعاصر، هي أزمة منهجية في المقام الأول(١). ووصفت هذه الأزمة على أنها تتمثل في عدم قدرة نقادنا المحدثين والمعاصرين على تحقيق طموحهم لامتلاك المنهج أو المناهج العلمية المتكاملة والمتناسقة، التي تسمح لهم بالتعامل مع نصوصنا الأدبية تعاملاً علمياً إبداعياً منتجاً ومضيفاً وظلت محاولاتهم المنهجية غير مكتملة يكتنفها التناقض في داخلها، سواء بين بعض أسسها النظرية وبعضها الآخر، أو بين بعض أدواتها الإجرائية وبعضها الآخر أو بين الأسس النظرية والأدوات الإجرائية، أو بين النظرية النقدية والممارسات التطبيقية للناقد.

وفى دراسة لاحقة أرجعت هذه الأزمة إلى ما سميته "التبعية الذهنية" للنموذج الغربى (٢)، وهو الأمر الذى آثار اعتراض عدد من المفكرين والنقاد، لسببين متباينين: الأول هو اتهام كبار مثقفينا العظام وحسب تعبير سيد ياسين، بالخيانة (والتنكر لهم حسب تعبير رضوى عاشور). والثانية هو ما يبدو في المصطلح من مثالية ترد الأزمة إلى جذر ذهني (ثقافى) وليس إلى جذر اجتماعى (فريال غزول ومحمود العالم)(٣). والحقيقة أن ما قصدته بمفهوم التبعية الذهنية هو أن نوعاً من الإحساس بالدونية إزاء الغرب المستعمر، تزامن مع رفضه، بعد المواجهة المادية الأولى مع الحملة الفرنسية، شكّلا مزيجاً سيكولوجيا من الانبهار والرفض، ولكن مع تتابع الهزائم في المواجهات المادية (العسكرية والاجتماعية والاقتصادية) مع هذا المستعمر سواء في شكله القديم أو أشكاله الجديدة، حدث تطور لهذا المزيج لصالح مزيد من الإحساس بالدونية قد لايترتب عليه انبهار (بما في هذه الكلمة من بعد إيجابى)، وإنما يترتب عليه نوع من التسليم والاستسلام بأن هذا المستعمر قوى وماهر بالقدر الذى لاقدرة لنا على مواجهته، والأفضل لنا أن نتابعه ونقلده، أو في صيغة أكثر سلاسة، نستفيد من انجازاته لكى نحاول اللحاق به.

وحول هذه الصيغة التابعة ذهنياً، لأنها تستسلم إلى هذه الدرجة أو تلك - لنموذج ما سابق جاهز، تتفق جميع الاتجاهات الفكرية الحديثة والمعاصرة، بما فيها التيارات السياسية القائمة على الدعوة الإسلامية، فهي لاتعادى أبداً النموذج الحضارى الاستعمارى في أوروبا وأمريكا، وتتصور أنها باستعارة الأخلاق الإسلامية مع استيراد التكنولوجيا الغربية، سنلحق بهذا النموذج.

ليس هذا التوصيف اتهاماً، ولكنه وصف للوضع القائم من ناحية، ولأنه إفراز ونتاج طبيعى تماما للتشكيلة الاجتماعية الحديثة في مصر والعالم العربى. تشكيلة تقودها برجوازية هشة، مفروضة من أعلى وليست نتاج تطور طبيعى للحركة الاجتماعية، ومرتبطه مصلحيا بالمستعمر الأجنبى بعد أن قمع تطلعها إلى الاستقلال ويقمعه دائماً، إذا بقيت له بقايا. والمحصلة نحن نعيش تشكيلة اجتماعية تنفصل فيها بنية الإنتاج عن بنية الاستهلاك، لأن هناك وسيطاً بين

البنيتين هو المستعمر الذى يفرض علينا ما ننتج ومالا ننتج، ويرشح لنا حاجاتنا الاستهلاكية التى قد لاتكون - بالضرورة - هى احتياجاتنا الحقيقية والملحة . وإذا كانت ممارسات الصناديق والدول المانحة للمعونات نموذجاً صارخاً لذلك، فإن ما تفرضه المراكز النقدية المؤثرة من أمريكا وأوربا على سلطاتنا النقدية ونقادنا التابعين ذهنياً ، ليست أقل خطراً ، وإن كانت أكثر خفاءً، وتأثيراً على المدى البعيد، لأنه - فى الوقت الذى قد تنجح فيه حكومة وطنية فى رفض شروط الصناديق والدول (كما حدث من قبل) فإن التبعية الذهنية للمراكز الثقافية المؤثرة تظل ، وتصبح قادرة على تحطيم ما تقوم به الحكومة الوطنية . ومن هنا قلنا إن ثمة قدراً من الاستقلال للتبعية الذهنية، بمعنى أن نهايتها ليست محتومة بنهاية التبعيات المادية - وإنما تحتاج إلى وقت ومجهود ووعى خاص بآلياتها وأخطارها ، وإن كان أحد شروط هذا الوعى هو إدراك العلاقة المعقدة بين مستويات التبعية فى المراحل المختلفة.

ولقد بدا فى نهاية دراستنا السابقة ، أننا نرشح أحد الحلول الممكنة لأزمة المنهج النقدى، حين أشرنا إلى أن هناك عدداً من النقاد قد كفوا - حرصاً منهم على الاتساق المنهجى - عن متابعة الجديد في ساحة النقد الأوروبى ، وبقوا محافظين على مناهجهم التقليدية ، التى وإن حوت تناقضاتها القديمة، فإنها تظل أكثر فعالية، وخاصة فى ميدان النقد التطبيقى وقدرة على القيام بالوظيفة الاجتماعية للنقد، أي تحقيق الصلة بين المتلقى والنص. ولقد هاجم كل من سيد ياسين ومحمود العالم هذه الفقرة ، وقدماها كنموذج للتخلف ، والامتثال للأصولية (٥). والحقيقة أن ما قصدته فى هذه الفقرة ، هو أنه إذا كان تحقيق الاتساق المنهجى هدفاً ضرورياً لتحقيق علمية النقد والقيام بوظيفته فى الثقافة والمجتمع، فإن منهجاً متسعاً حتى لو كان محافظاً، سيكون - بالتأكيد - أفضل من المتابعة السطحية ونقل الأفكار التى يلخص بها المؤلفون الأوروبيون كتبهم على أغلفتها أو فى مقدماتها - كما يفعل معظم كبار مثقفينا الآن - ولصق فكرة من هنا وأخرى من هناك، ليكون لدينا ثوب جذاب لأنه مبرقش متعدد الألوان، يمكن الزهو به على صفحات المجلات والصحف الدولارية، لكنه لن يكون أبداً منهجاً علمياً نقدياً.

ورغم تفضيلى هذا ، فإننى لا أعتبر هذا الاختيار هو الحل ، فقط رصدته كاختيار قائم لدى معظم العاملين فى ميدان النقد الأدبى سواء فى الصحف والمجلات أو فى الدراسات الجامعية ، أما الاختيار الأفضل الذى قد يسهم حقاً فى تجاوز الأزمة ، فهو الاختيار الذى يقوم على الوعى بالتبعية وآلياتها، وعدم الخضوع لها أو الانسحاب أمام جبروتها ، بل العمل بقوة على مواجهتها، وهذا ما رصدته فى الفقرة الأخيرة من الدراسة حين قلنا:

"كذلك يمكننا أن نرصد عدداً آخر من النقاد ، حريصين على التعرف على الجديد فى النقد الأوروبى (ويمكننا هنا أن نؤكد: وغيره)، لكنهم يتعاملون معه بقدر من الوعى بأصوله من ناحية ، وبنوعية احتياجهم إليه من ناحية أخرى، ومن ثم بالقدرة على لاستفادة منه فى التطوير والإغناء ، عبر تخليص عناصره من محمولاتها الايديولوجية كلما أمكن ذلك ، أو إدماجها فى نسق جديد يحملها ملامح نسقهم المنهجى الخاص الساعى للتكامل. وإذا أمكن لهؤلاء أن يبنوا هذا النسق المنهجي الجديد على مزيد من تعميق وعيهم بأسئلة الواقع الاجتماعى ، فإن توجههم سوف يكون هو التوجه القادر على تحقيق المنهجية النقدية، ومن ثم على المساهمة فى حل أزمة النقد العربى المعاصر."(٦)

* * * *

لقد صدرت هذه الدراسة سنة ١٩٩٣ ، ولكن تاريخ الانتهاء من كتابتها يمتد إلى سنوات أربع قبل هذا التاريخ . وقد نشر بعض فصولها وقدم بعضها الآخر فى منتديات مختلفة. وكانت لها أصداء مختلفة ومتفاوتة. ولقد أشرت إلى بعض الاختلافات معها فى الفقرات السابقة ، وليس هنا مجال رصد بقية الاختلافات والاتفاقات. غير أن النتيجة الأساسية التى يمكن أن تضاف إلى هذه الدراسة، بفضل المناقشات التى تمت حولها ، هى أن مقولتها الأساسية عن التبعية الذهنية هى أخطر وأعمق كثيراً مما

طرحت في الكتاب(٧) وأنها تغوص بشدة في عمق تكوين المثقفين، حتى بعض "المثقفين الوطنيين". أو الذين يعتبرون أنفسهم كذلك. ومن هنا، فإن عدداً من النقاد الذين كانوا في ذهني وأنا أكتب الفقرة الأخيرة من الكتاب، خرجوا، خلال المناقشة، من هذا الصنف الذي رأيت فيه أملاً. ومن ثم أصبح رهاني على مستقبل يتجاوز أزمة النقد أكثر محدودية. ولذلك فإنني سأحاول هنا أن أبحث عن الأسباب الحية، في اللحظة المعاصرة التي تعوق هذه القدرة على التجاوز، وسوف أحاول - بالطبع أن أرى هذه اللحظة المعاصرة (التي ليست هي نفس اللحظة المعاصرة في خاتمة الدراسة السابقة) في آفاق امتدادها المستقبلي القريب، والبعيد إن أمكن. ولتحقيق ذلك سوف أرصد أولاً الوضع الراهن للنقد الأدبي في مصر، ثم بعد ذلك أرصد الأوضاع الحالية والمتوقعة في المؤسسات الثلاثة التي أراها شديدة الأهمية والتأثير، في الإنتاج النقدي، وفي وظيفته في الحياة، وهي التعليم وخاصة الجامعي منه، والإعلام سواء كان مرئياً أو مقروءاً، ثم الجمعيات الأهلية وخاصة المنتديات الأدبية والثقافية.

-١-

يستطيع المتابع لحركة النقد الأدبي المعاصر في العالم العربي، أن يرى أن "الهوجة" النظرية المترجمة التي انتشرت في المجالات خلال عقدي السبعينيات والثمانينيات قد انحسرت الآن. فرغم استمرار الترجمات من النقد الأوروبي والأمريكي إلا أنه قد أصبح أكثر هدءوا ورزانة، نظراً لأن حجم المترجم من الكتب قد زاد على حساب المقالات والدراسات التي تنشر في المجلات. كذلك فإن حجم المترجم من النقد التطبيقي قد زاد هو الآخر على حساب النقد النظري. ولاشك أن توقف عدد من المجلات التي كانت تهتم بهذه الترجمات كان سبباً مؤثراً في هذا التحول، غير أن هناك أسباباً أخرى مهمة، يمكن أن تذكر في هذا السياق. فالتحولات النقدية والفكرية التي تحدث في أوروبا في العقد الأخير، وخاصة بشأن محاولة القطيعة مع الحداثة، للوصول إلى ما بعدها، يبدو أنها تحولات أعقد وأصعب من أن يدركها النقاد العرب المهتمين (كما يتصورونها) على نفسها، أقصد الحضارة التنويرية العقلانية العلمانية.. إلخ. ولذلك فإننا لانجد الإصرار على نقل هذه التحولات بما يماثل الإصرار على نقل البنيوية منذ عقدين على سبيل المثال.

السبب الثالث من وجهة نظري، هو تحول عدد من النقاد الذين ساهموا في الهوجة السابقة تحولاً حياتياً، عن اهتماماتهم السابقة - بعد أن حققوا درجة أعلى من الالتحاق بالسلطة سواء السلطة السياسية أو الثقافية، وأصبح بعضهم أقرب إلى كتاب الصحف، فتحول إنتاجهم من الترجمة أو التأليف النقدي الجاد إلى الكتابة الصحفية المتسرعة والمدرة لعائد مالي كبير، وهذا التحول لم يقتصر على أبناء الجيلين الأكبر من النقاد النشطين (أقصد جيلي الخمسينيات والستينيات وإنما يمتد إلى معظم النقاد الأحدث والأكثر شباباً، الذين أصبحوا مجرد متابعين للأنشطة الأدبية أو الثقافية في المجلات الخليجية والمصرية، بحيث يصعب القول أن أجيالاً جديدة من النقاد الجادين تتعاقب على الساحة، وإن كان هناك أفراد قلائل من هذه الأجيال الجديدة، يمتلكون الجدية والرغبة في المعرفة والإنتاج، يحاصرهم المناخ السابق رصده ولاندري إلى أي مدى يستطيعون الصمود والاستمرار.

يترتب على انتهاء هذه الهوجة، نتيجة للأسباب السابقة، المواكبة لتحولات اجتماعية سياسية في خارج مصر وداخلها، سوف نتناولها تفصيلاً في الفقرات التالية، إن تقلص حجم الإنتاج النقدي الجاد لهذا التقلص نتائج بعضها إيجابي وبعضها سلبي. فرغم أن الإنتاج المنشور في الكتب والمجلات قد اقترب أكبر مما قبل من العمل التطبيقي، الذي يمس أعمالاً أوروبية أو عربية، متخلصاً من فوضى نقل النظريات الأوروبية التي أشرنا إليها في الدراسات السابقة، فإن هذا النقد التطبيقي، ظل واقعاً في أسر تلك المناهج التي سبق أن نقلت مشوهة ومبتسرة، بما يحمله ذلك من سمات التلفيق والتناقض التي أشرنا إليها. كذلك فإن هذا النقد ظل محصوراً في إطار كتب أو مجلات هي أقرب إلى الكتب نظراً لكونها تخصص

أعداداً كاملة، لموضوع واحد. وعلى ما فى هذا التخصيص من فوائد، فإنه يمنع هذه المجلة من أن يكون مجلة متصلة بالحياة الثقافية ومعاركها وأنشطتها المتجددة التى تحتاج إلى متابعة ومراجعة ومواجهة.

ومن يتابع حركة النقد فى الكتب والمجلات (الجادة أو المتخصصة) ، لن يجد سيادة لتيار أو نظرية أو منهج نقدى بعينه . بل الأخطر من ذلك، هو أنه ليس هناك تبلور لأى تيار نقدى واضح ، فقد تداخلت المناهج، ولم نعد قادرين على أن نشير - كما فى السابق - إلى تيار اجتماعى أو بنيوى أو أسلوبى.. إلخ .. فالاجتماعيون أصبحوا أكثر اتصالاً بالمناهج الأخرى، إلى درجة تطغى أحياناً على اجتماعيتهم، وأنصار النقد الجديد (بالمفهوم الفرنسى لا الأمريكى) اختلطت عليهم الأمور وتداخلت المناهج الجديدة، بجانب إحباطهم لتراجع النقد الأوروبى المعاصر عن هذه المناهج، وعدم قدرتهم على متابعة البدائل ما بعد الحداثية فى النقد الأمريكى والأوربى المعاصر.

ومثل هذا المشهد الذى يخلو من تمايز المدارس أو المناهج لايمكن أن ينتج حركة نقدية حقيقية لأنه لايمكن أن ينتج حواراً ، وجدلاً خلاقاً فمثل هذا الجدل لابد أن يكون بين متمايزين ومتبلورين، وعالمين بالقضايا التى تستحق الجدل وممتلكين لآليات هذا الجدل على نحو صحى.

ويؤسفنى أن أضطر هنا للحديث عما يخصنى لكى أشير إلى فشل الحركة النقدية فى أن تقيم معركة صحية حول قضية رآها كل من اتصل بها، قضية هامة وتستحق أن تناقش، وهى قضية التبعية الذهنية وأزمة المنهج التى آثارتها دراستانا المشار إليهما سابقاً. وأنا إذ أعرضها هنا فالهدف هو الكشف عن الآليات المعوقة لتنشيط الحركة النقدية ودفعها إلى الأمام.

حين صدر كتاب " البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث" أشارت بعض الأخبار الصحفية وبعض الكتاب إلى أهمية القضية بصرف النظر عن الاتفاق والاختلاف مع وجهة النظر التى طرحت بها ، غير أن هذه الاشارات لم تلفت نظر المسئولين عن المجلات المتخصصة فى النقد والفكر (فصول ، القاهرة، أدب ونقد ، إبداع .. إلخ)

وفى إطار ندوة عن "التبعية الثقافية" عقدها مركز البحوث العربية، قدمت المقولات الرئيسية المطروحة فى كتاب فى دراسة جديدة بعنوان "التبعية الذهنية فى النقد العربى الحديث" كانت محوراً لمناقشة هامة ومفيدة ، بحيث رأت فيها فريدة النقاش مادة تصلح للنشر وإثارة القضية على صفحات مجلة "أدب ونقد". وهذا ما حدث بالفعل فى العدد ١٠٤ إبريل ١٩٩٤ ، حيث نشرت الدراسة والتعقيبات (مع قدر من الايجاز) مع رجاء أن تثير مناقشة من قبل القراء . غير أن الطريقة التى بدت هجومية أحياناً ومتأففة فى أحيان أخرى، فى تقديم الملف ، قد ساهمت - فيما أعتقد مع الكسل العميق والركود الحاد فى الحياة الثقافية - فى وأد هذه المناقشة.

أما التعقيبات التى نشرت فى الملف ذاته، فبالإضافة إلى ما فيها من جوانب مفيدة وملاحظات، حاولت أن أوضحها فى مدخل الدراسة الحالية، فإن الطابع الغالب على معظمها (أى التعقيبات)، كان متسرعاً وعدوانياً وأخلاقياً، ومن الطريف أن نلاحظ أن الاتهامات (الأخلاقية)، بالشوفينية، والأصولية قد انتقلت من الندوة إلى أدب ونقد ثم إلى الأهرام (سيد ياسين) ومجلة العربى (محمود العالم)، والطرافة تنبع من غرابة الاتفاق بين سيد ياسين (ذى التوجه العولمى الكوزموبوليتينى) ومحمود العالم الماركسى الوطنى، والأكثر طرافة من ذلك أن المقولات التى اعتمد عليها محمود العالم فى الاتهام بالأصولية والشوفينية، هى نفس المقولات التى نراها ساطعة فى مدخل كتابه الهام الذى صدر بعد ذلك بعنوان "أربعون عاماً من النقد التطبيقى"(٨)

إن ما سبق أن رصدت يكشف أننا ، بسبب عدم التمايز، أو ربما عدم النضج عند البعض، أو بسبب مصالح سياسية أو شخصية، وبسبب الركود الفظيع فى الحياة الثقافية ، لا نجيد الجدل أو الحوار، وربما وصلنا إلى عدم الرغبة فيه، ومن ثم نعمد إلى قتل إبداعنا الجديد أو وأده، وفى المقابل فإن معارك صحفية تافهة (مع الاعتذار) هى التى تشغل صفحات المجلات العامة والصحف ، مثل هجاء كاتب لأنه لايجيد اللغة

العربية أو إثارة معارك حول قضايا عفى عليها الزمن مثل الآداب الاقليمية .. إلخ وللأسف فإن هذا من مقتضيات الصحافة الثقافية ذات المصالح السلطوية أو المالية التى أصبحت تسيطر على حياتنا الثقافية الآن بعد تزايدها تزايداً مطرداً ، ودون أن يكون للجديد منها أى تميز عن القديم، إلا فى المزيد من "تشغيل" المثقفين شيوخاً أو شباباً وشرائهم ، وإفساد أقلامهم أو ثلمها أو طمس هويتها فى أفضل الأحوال.

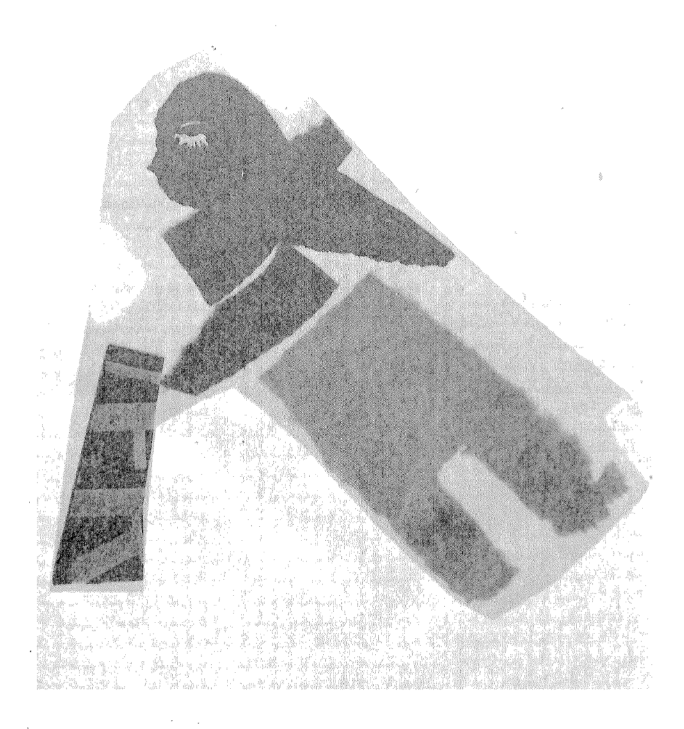
-٢-

يبدو لى مصطلح "طمس" الهوية صالحاً لوصف السياسة العامة فى مصر، ليس فقط على مستوى كبار النقاد والمثقفين ، بل بدءا من الطفل بين أبويه وأخوته ثم التلميذ فى الحضانة والمدرسة والجامعة، ثم الإنسان تحت هيمنة وسائل القمع المباشر (البوليس) أو غير المباشر (الإعلامى والدينى).. إن الطابع الغالب على السلوك الأسرى، سواء فى العلاقات الزوجية أو فى العلاقة بين الآباء والأمهات ، والأبناء، هو طابع قمعى ذى جذور اجتماعية متخلفة ودينية وسياسية . وهذا الطابع هو نفسه السائد فى المدارس، أياً كانت نوعها، حكومية مدنية أو أزهرية أو خاصة أو أجنبية ، وإن كانت هذه الأخيرة (للأسف) أقلها فى هذا الشأن ، أو كانت على الأقل . لأن ما أصاب غيرها من قبل أو ما يصيبها الآن، يلحق بها الآن أو مستقبلاً. ففوضى الخطط التربوية ونقص الامكانيات المادية المتزايد ، فى ظل سياسة صندوق النقد التى تقضى بتقليل الإنفاق على التعليم ، وفى ظل تزايد الأطفال فى سن التعليم، وزيادة الضغوط المادية والنفسية على المعلمين، كل هذا يكشف من المنهجية القمعية التلقينية التى تنفى تميز الطفل وإبداعيته وقدراته الابتكارية، فتحوله إما إلى مسخ شائه أو منحرف لايستطيع مواصلة التعليم حتى الابتدائية . وتدفع هذه السياسات إلى تقلص واضح فى حجم أبناء الطبقات الدنيا الذين يصلون إلى التعليم الجامعى ، الذى تحول - تدريجياً - هو الآخر إلى تعليم غير مجانى فاقد القيمة لا من حيث قدرته على تكوين متخصصيّن فى مجالاتهم فحسب ، بل من حيث قدرته على تقديم إنسان، "مثقف" بالحد الأدنى من مفهوم الثقافة.

إن المؤسسة الجامعية ، هى المؤسسة التعليمية الوحيدة التى حاولت فى مصر الماضى أن توقف هيمنة اللاتمايز وفقدان الهوية لدى الطلاب، كما حاولت أن تفعل ذلك فى المجتمع ككل . كانت الجامعة تحاول القيام بهذا الدور عبر مجموعة من الآليات تميزت بها عن غيرها من مؤسسات التعليم، منها مثلاً عدم الاعتماد على منهج المحاضر الملقن، أو على كتاب مقرر وفى المقابل الاعتماد على المراجع ، وعلى آلية أن يقوم الطلاب بإعداد بحوث بأنفسهم وأن يتعلموا الحوار والمناقشة، سواء فى داخل الفصول والمعامل ، أو خارجها عبر الأنشطة الطلابية السياسية والاجتماعية والثقافية . ولتحقيق هذه الوظيفة كان لابد للجامعة أن تتمتع باستقلال حقيقى وميزانية مناسبة تكفى للتزود بالمراجع والوسائل العلمية ، وتكفل امكانيات للنشاط الطلابى، وحياة اقتصادية وثقافية صحية للأساتذة .

غير أن الجامعة أخذت تفقد هذا التميز منذ عقود أربعة حينما حدث الصدام الأول مع سلطة الضباط الأحرار ، الذى أدى إلى طرد عدد من أفضل أساتذة الجامعة (١٩٥٤) وكبت الآخرين الذين بقوا ، وتحولوا تدريجيا ، وبدرجات مختلفة من المقاومة ومحاولة الصراع ، إلى مجرد موظفين، كما أصبحوا الآن، بعد صدور القانون الذى سلب منهم حق انتخاب العميد. وأصبحت الجامعة مؤسسة حكومية تماماً يحكمها الأمن والوزير ، والسلطات المسئولة) بما فيها صندوق النقد والبنك الدولى) ولقد ساهمت مجموعة من العوامل فى تحطيم طاقات الأستاذ الجامعى عبر السنوات الماضية بالإضافة إلى ما مارسه القمع السلطوى المتواصل، وربما كان من أهمها فتح الباب على مصراعيه أمام الهجرة الدائمة أو المؤقتة (المسماة بالإعارة) والتى اجتذبت (نتيجة لعوامل الطرد المشار إليها سابقا ، والبحث عن المال) عدداً من أفضل الأساتذة، الذين لم يعودوا - حين عادوا - كما كانوا من حيث المستوى العلمى أو الطموح أو الطاقة الإنسانية أو الوطنية.

ومن هذه العوامل أيضاً ما يتصل بسوء وسائل تكوين الأستاذ الجامعى، منذ مرحلة التلمذة إلى



درجة الأستاذية ، فنقص الإمكانيات في المكتبات والمعامل والأجهزة، ونقص الأساتذة المشرفين، سواء على مستوى الكم أو الكيف ، وغياب خطة واضحة للبعثات أو توجيه هذه الخطة بما يناسب مصالح النظام الحاكم - يضع المرشح للأستاذية نهباً للجهل الفاضح في داخل مصر أو الانبهار القاتل في حالة السفر إلى بعثة خارجية ، بحيث يكون في الحالة الأولى أستاذاً ناقص العلم والمعرفة وفي الحالة الثانية تقنياً ذكياً تابعاً للجهة التي تعلم فيها مناهجها وتوجهاتها وخطتها في البحث ، التي ما تكون - في الغالب متصلة بمصالح هذه الجهة السياسية - فإذا حصل الطالب/ الأستاذ على درجة الدكتوراه أصبح مصير ترقيه في أيدي لجان "علمية" لا علاقة لها بالعلم الحقيقي من حيث كيفية تشكيلها والآليات التي تمارسها في الترقية ،التي تعتمد على المصالح الشخصية أو الفئوية أو السياسية وغيرها.

إن هذه العوامل ، وغيرها ، وتحول معظم الأساتذة إلى مجرد مدرسين عاديين يتقنون مهمة إلقاء الدروس بدقة كما وردت في الكتب، بل إن بعضهم ، حين يحاول التعامل يلجأ إلى السرقة أو الترجمة المشوهة أو النقل ، دون الإشارة إلى الأصول . ومثل هذا الأستاذ هو مكرس للوضعية القاتلة لعقل الطالب وابتكاره وتميزه . وهو تكريس تساهم فيه الإدارة الجامعية والسياسات العامة التي تغلق أمام الطالب أي امكانية لتحقيق ذاته وخصوصيته في الأنشطة، بعد إلغاء اللائحة الطلابية التي صدرت ١٩٧٦، مما قضى على أي نشاط طلابي حقيقي، وهو قضاء اكتمل تماماً بعد تطبيق نظام الفصلين الدراسيين في العام الماضي (١٩٩٣) والذي لايعطي للطالب فرصة إلا للمذاكرة (أي للحفظ، وليس التعامل مع المراجع أو المكتبة، أو التفكير)، لكي ينجح في الامتحان القائم فوق رأسه من أول يوم في الدراسة.

إن الوصف السابق ، هو وصف للوضع العام في التعليم الجامعي الآن، ولكن لابد من التنبيه إلى أن نقيضه الذي يصارعه ويقاومه، موجود وقائم، ولكنه متمثل في حالات فردية وضعيفة وليست منتشرة في كل الجامعات أو الكليات أو الأقسام، ولأن كليات الآداب، التي هي موطن تكوين النقاد، تتعامل بحكم طبيعة المواد التي تدرسها ، وبحكم تاريخها الحديث المتميز ، بقدر من العقلانية والحساسية الفنية ، فربما كانت من أكثر الكليات تمرداً على الوضع السابق رصده، غير أن كلمة تمرد لايصح أن تطلق هنا على علاتها . لأن هذا التمرد . كما قلت محدود وفردي وضعيف.

وإذا كان هذا التمرد قد نجح في أن ينتج لنا أهم نقادنا ومفكرينا في العصر الحديث، وحتى الآن ، فإن ما حدث وما يحدث ، وما سيحدث، من تقليص لسلطات الأستاذ لصالح الإدارة، ومن تقليل لأهميته في الحياة الثقافية ، بل ومن تقليص متزايد للجامعة ذاتها كمؤسسة وللتعليم الوطني المجاني .. كل هذا يهدد هذا الإنجاز الذي سبق أن مارسته الجامعة ، لأن هذه الإجراءات تهدف إلى قمع هؤلاء المتمردين القادرين وحدهم على تخريج نقاد مبتكرين مبدعين متطلعين إلى الثقافة ، وناضجين إنسانياً ، فإذا لم يستطيع هؤلاء المتمردون أن يرفعوا من مستوى تمردهم ويواجهوا هذا السيل الجارف ، عبر منظماتهم الديمقراطية المستقلة ، فالشك قوى في أمل حقيقي ، وهذا ما يقودنا إلى امكانيات ما يسمى "با لمجتمع المدني" في مصر.

-٣-

عرفت مصر عبر تاريخها الحديث عدداً من الجمعيات الأهلية الثقافية والأدبية ، ربما كان لها أعظم الإنجاز في تاريخ الثقافة والأدب في مصر. فهي التي أصدرت الصحف والمجلات وهي التي عقدت الندوات والنقاشات الهامة حول القضايا الملحة في الثقافة المصرية، وهي التي احتضنت المبدعين الجدد ونمتهم ورعتهم، وهي التي كونت التيارات والمدارس الأدبية والنقدية. ورغم أن هذه الجمعيات لم تكن تقوم بهذا الدور وحدها . بل بالتقاطع والتواصل مع المؤسسات المدنية الأخرى - مثل الأحزاب والمنظمات السياسية وغيرها ، إلا أنها كانت الجهة المنوطة بها هذا العمل ، وقد قامت به، قدر ما يستطيع تكوينها ، وإمكانياتها في ضوء إمكانيات المجتمع المادية والديمقراطية.

ولاشك أن هذه الجمعيات

الثقافية ، سواء كانت ذات سند قانونى ، أو مجرد تجمعات (صداقية) فى الصالونات الثقافية أو على المقاهى ، كانت جزءاً من سياق عام مارست فيه الجمعيات الأهلية، فى مختلف المجالات دورها المتميز، فى المرحلة الليبرالية، وحتى ١٩٥٤، حيث أخذت السلطة الناصرية فى محاصرة الأنشطة التى تخرج أو قد تخرج عن إطار هيمنتها التى تمثلت فى هيئة التحرير ثم الاتحاد القومى ثم الاتحاد الاشتراكى.

ورغم إلغاء السادات الاتحاد وتوجهه إلى التعددية المنبرية ثم الحزبية ، فإن ترسانة القوانين المقيدة للحريات وللنشاط الأهلى التى وضعها السادات وطبقها هو والنظام الحالى (رغم إلغاء بعضها فى الفترة الأخيرة). كل هذه القوانين والممارسات ، فى ظل الفترات الرئاسية الثلاثة المعاصرة ، استطاعت بنجاح كامل أن تعطل الجمعيات الأهلية ، سواء من حيث الكم أو من حيث الكيف. وهذا المهم.

فرغم العدد الضخم من الجمعيات الأهلية المسجلة بوزارة الشئون الاجتماعية والذى يصل إلى أربعة عشر ألف جمعية ، فإن هذا الرقم لايعنى شيئاً ذا أهمية من حيث الكم نظراً لأن عدداً كبيراً من هذه الجمعيات ميت أولا يقوم بنشاط حقيقى منذ سنوات طويلة ، وربما منذ إنشائه. أما من حيث الكيف فإن الغالبية العظمى من هذه الجمعيات هى أقرب إلى الجمعيات الخدمية البسيطة مثل جمعيات دفن الموتى وما إليها. غير أن الأهم بالنسبة لهذه الجمعيات جميعاً هو أنها سواء فى تكوينها أو فى آليات عملها ، تفتقد إلى سمة (الأهلية) الحقيقية التى تقربها لأن تكون مؤسسات" مجتمع مدنى" كما يتصور البعض.

إن غياب الدور الفاعل للجمعيات الأهلية فى الحياة المصرية ، يعود دون شك جزئياً إلى القيود القانونية المفروضة عليها سواء فى التأسيس أو النشاط. غير أن هناك أسباباً أخرى لهذا الغياب تتمثل فى طبيعة الأفراد الذين يشكلون هذه الجمعيات . إن هؤلاء الأفراد لاشك هم أفراد نشطاء، ويسعون إلى تقديم خدمة اجتماعية ، لاتنفصل - بالطبع - عن أغراضهم الشخصية والتى قد تنحصر فى مجرد الرغبة فى الزعامة أو القيادة ، وقد تصل إلى أغراض أخرى مالية أو سلطوية .. إلخ.. ويشهد تاريخ الجمعيات أن تكوينها يتم - فى الغالب - من أعلى ، لأن هؤلاء النشطاء غالباً ما يكونون متصلين بالسلطة سواء العليا أو السلطات المحلية ، أكثر من اتصالهم بالأفراد الآخرين ذوى المصالح فى تكوين هذه الجمعية ، وفى كثير من الأحوال توضع أسماء الأفراد الآخرين على الورق تحقيقاً لشكليات التسجيل بوزارة الشئون الاجتماعية . وحين يتم التشكيل ، فإن ممارسة النشاط تتم بإرادة فردية هى إرادة النشط أو النشطاء القليلين فى هذه الجمعية ولتحقيق مصالحهم الشخصية فى المقام الأول.

من هذا الرصد أصل إلى نتيجة أولية وضرورية فى مثل هذا التكوين أو التشكيل ، هى أنه يفتقد إلى شرطى الطوعية والديمقراطية ، حيث يتحول النشاط إلى موظف وقمعى، فى حين أن الآخرين يهتمون بما يجرى أولا يستطيعون مواجهته، لأن مفهوم الفردانية الذى يعنى حق كل فرد فى أن يعرف حدوده ومصالحه وأن يدافع عنها، دون أن يعتدى على حقوق الآخرين. هذا المفهوم ليس متحققاً فى المجتمع المصرى سواء فى الطبقة الوسطى أو فى غيرها من الطبقات ، هذا بالطبع فيما عدا أفراد من فئات محدودة جداً.

إن غياب هذه الخصائص ، بالإضافة إلى نقص التمويل، وحيث أن الدولة لاتدفع معونات ، كما أن الممولين الأفراد المتحمسين لمثل هذا النشاط غير موجودين، يعود إلى عدد من الأسباب يمكن تركيزها فى سبب رئيسى هو عدم تبلور مجتمع رأسمالى حقيقى فى مصر، مما يسمح بامتداد القيم ما قبل الرأسمالية فى تكوين البشر (وقد تأخذ طابعاً دينياً) المنافية للفردية والديمقراطية، وهذا بدورة يسمح للدور القمعى للدولة أن يمارس بأعلى درجة وبيسر لايقف فى طريقه شىء . ولعل المقارنة بين المرحلة الليبرالية التى كانت سيطرة الدولة فيها على النشاط الأهلى فى فترات معينة، أقل من سيطرتها فى المرحلة المعاصرة ، تكشف أن القصور فى نشاط هذه الجمعيات ليس بسبب القمع السياسى فحسب وإنما هو قصور فى

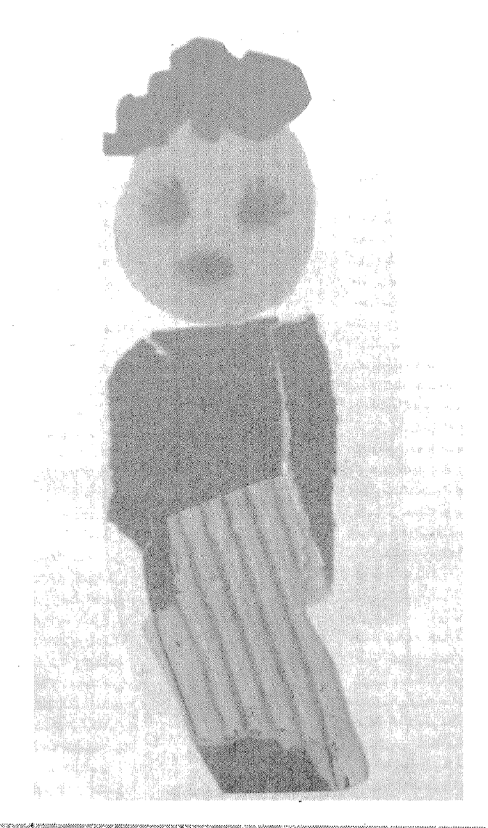
التشكيل الاجتماعى ، فرغم الدور الهام الذى قامت به المؤسسات والجمعيات والأحزاب والنقابات فى المرحلة الليبرالية ، فلاشك أن تكوينها الفوقى وقيمها غير الديموقراطية ، قد منعتها من أن تتصل اتصالاً حميماً وعميقاً ببقية طبقات الشعب ، يحميها حين وقع عليها الهجوم العسكرى فى الفترة الناصرية.

أريد أن استخلص من هذا أن الجمعيات الأهلية، عامة، بما فيها الجمعيات الثقافية ولن تشكل مؤسسات مجتمع مدنى فى مصر لأن شروط المجتمع المدنى الدقيقة (حسب المفهوم الجرامشى) (٩) المنفصل عن الدولة غير ممكنة ، لغياب المجتمع الرأسمالى وعدم امكانية تحققه فى العالم الثالث ، ولهيمنة الدولة المركزية الضاغطة والتاريخية. ولعل الاهتمام الحالى بالجمعيات الأهلية والذى بدأ منذ عدة سنوات، ووصل إلى ذروته فى المؤتمر العالمى الرابع للسكان وإعلانه بالقاهرة ، أن يكشف ما أقصده، على نقيض ما يتصوره البعض.

لقد أخذت جهات أجنبية عديدة منذ نحو عقد من الزمان ، فى تشجيع أفراد من المصريين لإنشاء جمعيات خدمية فى أحياء شعبية أو قرى، ونفس الأمر مارسته القيادات السياسية الدينية ثم جاءت توصيات قوية فى إعلان القاهرة المشار إليه إلى أهمية الجمعيات الأهلية وضرورة تقوية دورها فى مصر . ولاشك أن هذا كله مناسب تماماً لتوجه الدولة ، تحت ضغط صندوق النقد والبنك الدولى نحو الخصخصة . غير أن النتائج التى ترتبت وتترتب على هذا الاهتمام (الخارجى) بالنشاط الأهلى ، تشير إلى عكس ما يراه بعض اليساريين من فائدة فى تحريك وتقوية " المجتمع المدنى).

فالجمعيات الخدمية الإسلامية أو المسيحية لايمكن أن تساهم بحكم ايديولوجيتها غير الديموقراطية فى تكوين مجتمع مدنى ديموقراطى فردى "مدنى". والتمويل الأجنبى الذى انتشر فى كل المراكز البحثية وجمعيات حقوق الإنسان والمراكز الخدمية الطبية أو السكانية أو التعليمية .. إلخ لايمكن هو الآخر أن يساهم فى تكوين مجتمع مدنى ، لأنه يجعل هذه المؤسسات مفتقدة أولاً لسمة الطوعية التى تعنى الرغبة والإرداة الداخلية ، والتى تضمن - وحدها - استمرارية العمل ، كما تفتقد إلى سمة الاستقلالية حيث أن الجهات الممولة تفرض على نحو أوآخر مجالات العمل وخططه ومشاريعه ، كما أنها تراقب بالطبع مالها والأنشطة التى تمولها. والنتيجة الحادثة لهذا أن هذه الجمعيات تعمل منفصلة عن الاحتياجات الاجتماعية الحقيقية، وتتحول إلى مصالح فردية لأصحابها الذين يتحولون إلى منتفعين من ناحية ومديرين دكتاتوريين من ناحية أخرى.

أما أخطر ما حدث بعد مؤتمر السكان، فهو أن الدولة قد استجابت للاهتمام بالجمعيات الأهلية ، وقررت عمل خطة وميزانية لتنشيط هذه الجمعيات. ولنا أن نتخيل هذه المفارقة الرائعة التى سنصل إليها، من هيمنة الدولة الكاملة (عبر خطتها وتمويلها) للحمعيات الأهلية ونشاطها فى حين أن غرض الدعوة، كما كان ينبغى هو تحرير هذه الجمعيات من هذه الهيمنة والرقابة والتوجيه . وبالنسبة لى، فإن هذه المفارقة طبيعية تماماً ، لأن هذه الدولة بجهازها البيروقراطى التاريخى، وسندها الاجتماعى المتخلف والتابع لايمكن أن تساهم فى بناء مجتمع مدنى، أو تسمح للأفراد أن يتحركوا بحرية ، لأنها تعرف أن هذا معادٍ لها على كافة المستويات. ومن هنا فإن مزاعم البعض التى يستحدمونها لمطالبة الدولة بتحقيق الحرية السياسية لكى تتواءم الأمور مع السماح بالحرية الاقتصادية ، هى مزاعم وهمية فالحرية الاقتصادية التابعة ، لايمكن إلا أن تنتج مزيداً من القمع السياسى حتى يمكن لصاحب رأس المال أن يضمن أمواله مستخدماً هراوة الدولة فى قمع العمال والشرائح الفقيرة المتضررة من استغلاله. ولعل القوانين المتعددة التى صدرت فى الفترة الأخيرة ضد انتخاب العمد فى القرى والعمداء فى الجامعة، وضد حرية الصحافة والنقابات، وقانون العمل الموحد، والممارسات التى تمت ضد عمال كفر الدوار (وقبلها الحديد والصلب وغيرها)، وفلاحى كفر الشيخ ، وصحفيى الأحرار، وطلاب الجامعات وأساتذتها - إلخ كل هذا يؤكد ما نقول، وينفى الأفاق



الوهمية لتطور ديموقراطى ، وتحقق لمجتمع مدنى قوى فى مصر.

وهنا نعود إلى الجمعيات الثقافية والأدبية ، لنشير إلى أن الموجود منها الآن ، عدد قليل ، فى مقابل كثرة من قصور الثقافة ، وبيوتها المنتشرة عبر المحافظات . وهذه الأخيرة نعرف محدودية نشاطها ومحدودية قيمته بالإضافة إلى التوجه الواضح لتقليصه، وتقليص دور الدولة فى النشاط الثقافى بصفة عامة . أما الجمعيات الأهلية المحكومة بالقانون السيء رقم ٣٢ لسنة ١٩٦٤ ، فإنها تعانى من كل المشاكل والأمراض التى سبق أن أشرنا إليها فى الفقرات السابقة. ولعل المشاكل التى مرت بها أشهر هذه الجمعيات وهى جمعية الفنانين والأدباء، أتيليه القاهرة فى الفترة الأخيرة ، خير دليل على ذلك . وما قيل عن الجمعيات يقال أسوأ منه عن اتحاد الكتاب ، وعن اللجان الثقافية بالأحزاب ونقابات المثقفين وغيرها.

إن هذا الأفق المظلم سينتصر دون شك، مالم ينتبه المثقفون والمناضلون إلى ضرورة البحث عن طريق آخر، يتخلص من الأمراض الفكرية والعملية التى رصدناها من قبل . والبديل الذى أراه ضروريا وممكنا ،هو العمل على إنشاء منظمات ديموقراطية حقاً ومستقلة حقاً وشعبية حقاً ، لا تعتمد على (ولاترنو إلى) السلطة القائمة، ولاتقبل معونات أجنبية أو وصاية، تقوم على مساهمات طوعية من المستفيدين حقاً من نشاطها ، وتتعلم كيف تدار على نحو ديموقراطى حقيقى. وهذا بالطبع يحتاج إلى وعى وصراع مع الذوات ، ويحتاج أخيراً إلي عمل جماعى.

-٤-

يلاحظ المتابع أن السنوات الأخيرة قد شهدت زيادة ملحوظة فى وسائل الإعلام المختلفة ، سواء المرئى منها أو المقروء أو المسموع ، فقد أصبح لدينا تسع قنوات تليفزيونية، وزيدت محطات إرسال إذاعى جديدة للأقاليم ، كما زادت ساعات إرسال بعض الشبكات المركزية. وصدرت صحف (قومية) أو حزبية جديدة متعددة ، ومن بينها صحف ومجلات وملفات صحفية خاصة بالثقافة والأدب. وهذا يعنى زيادة الاهتمام - ضمناً - بالثقافة والإعلام . ومع ذلك فإننا لانستطيع الزعم أن كل هذه الزيادة ، قد ساهمت فى حل المشاكل الثقافية القائمة ، كما أنه لايمكن الزعم أنها تقوم بنفس الدور العام الذى كانت تقوم به صفحات ثقافية فى الصحف أو مجلة شهرية واحدة فى الأربعينيات.

ورغم أننا نعرف أن المناخ العام هو الفارق الأساسى بين التسعينيات و الأربعينيات ، وأنه هو الذى ينتج الفروق ويؤثر على الوظائف ، فإنه من المهم هنا أن نرصد الملامح الأساسية التى تعوق، وستعوق، هذا الكم الإعلامى عن أن يكون له قيمة نوعية ووظيفية فى تجاوز الأزمة الثقافية الاجتماعية ، بما فيها الأزمة النقدية.

إن المعوق الأول الذى يمنع الإعلام من خدمة الثقافة هو أنه معادٍ لها ، ليس فى توجهه أو سياسيته فقط وإنما فى صلب تكوينه ومفهومه ذاته ، وهما مرتبطان على كل حال، فالإعلام القائم تابع للسلطة بدرجات متفاوتة سواء كان قومياً أو حزبياً. أما على المستوى القومى الذى يشمل التليفزيون والراديو ومعظم الصحف والمجلات ، فهو إعلام الدولة مباشرة ، يتبنى ايديولوجيتها المتهرئة والمليئة بالتناقضات ويمارس دورين مزدوجين - الأول هو غسيل مخ للجمهور بسبب التناقضات الصارخة فيما يقدم وينشر ، وبسبب معاداة هذه المادة الإعلامية للقيم الوطنية والإعلامية . والدور الثانى ناتج عن الأول هو تحقيق القمع الذهنى الذى يؤدى إلى التسليم بسياسات الدولة وممارستها . وهذان الدوران خطيران حيث يؤديان ، مع بقية المؤسسات إلى قتل العقل والإبداع والتميز ، وفقدان الهوية لدى المواطن العادى . وهذه الخطورة التى لاتطال حاضر الإنسان والوطن المصرى فحسب وإنما مستقبله أيضاً ، يمكن أن تطال الدولة نفسها كما هو حادث الآن. لأن نتاج غسيل المخ للمواطنين هو جعلهم أرضية صالحة يطبع عليها كل مَن له تأثير بلاغى أثرا قوياً . ولاشك أن الجماعات الإسلامية ، بما تملكه من بلاغة القرآن والحديث النبوى، ذوى الرصيد

الوجداني العميق في الشعب المصري ، هي القوى المؤهلة لاستيعاب خريجي أجهزة الإعلام ، وهذا هو الحادث بالفعل الآن ، ويمكنه أن يصل إلى درجات أعلى في المستقبل.

أما الإعلام الحزبي ، فهو ممنوع من الاقتراب من التليفزيون أو الإذاعة اللذين يصلان إلى كل الشعب ، ومحصور في نطاق الصحافة التي لاتصل ، في أقصى تقدير - إلا إلى نحو مليون مواطن أي ٦/١ من الشعب المصري . وهذا الإعلام هو إعلام صادر طبقاً لقانون إنشاء الصحف الذي يقصر إصدار الصحف على الأحزاب (المؤسسة بدورها على قانون إنشاء الأحزاب الذي فصلته السلطة على مقاسها) أو الأفراد الذين يستطيعون أن يتجمعوا معاً في حدود المائتي مؤسس يمتلك كل منهم خمسمائة جنيه. وطبقاً لهذا القانون لم نر أي صحيفة أو مجلة حقيقية أهلية بالمعنى الدقيق. فكلها خاضعة للأحزاب ، التي هي خاضعة بدورها (ولهذه الدرجة أو تلك) لسياسات "النظام" أو لضغوطه. مما يعني في النهاية عدم تحقق الاستقلال الضروري الذي يضمن الحرية الفعلية في إثارة القضايا الحقيقية ومناقشة المشاكل على كافة المستويات بما فيها القضايا النقدية والثقافية . وربما كانت إشارتنا السابقة إلى هروب المجلات النقدية من مناقشة قضية التبعية دليلاً على أن المسئولين عن هذه المجلات ، رغم إدعاء بعضهم التقدمية والاستنارة فاقدو الاستقلال ولايستطيعون أن يحققوا الحد الأدنى منه كشرط لكي يكونوا مسئولين عن صحافة ثقافية وأن يقدموا إنتاجاً ثقافياً وهذا هو عكس ما كان الوضع عليه في الأربعينيات.

يقودنا هذا الملمح إلى العائق الثاني وهو هيمنة الإعلام على الثقافة ، ليس فقط بالمعنى الشائع الذي أصر عليه عبد القادر حاتم باسم الحكومات الناصرية والساداتية والذي أدى إلى سيادة الشعارية والسطحية في مختلف الكتابات حتى في الكتب، وإنما بمفهوم غير علمي للإعلام - يقوم على نقيض الثقافة.

إن الإعلام في نظرية المعلومات لايعني الإخبار، وإنما توصيل معلومة غير متوقعة من مقدمات معروفة ، أو العكس، تقديم معلومات معروفة، توصل إلى معلومات غير معروفة. "الرسالة التي نعرف محتوياتها، لاتقدم لنا أي معلومة "(١٠)، ومعنى هذا أن هذه الرسالة لابد أن تكون رسالة متحركة غير جامدة ، جدلية تاليفية غير أحادية ، وغير مفروضة ، وأن تكون عقلانية وليست دوجماتية ، وأن تسمح للعقل البشري بالتعامل معها والاستفادة منها وتطويرها في إطار نسقه الخاص .فإذا لاحظنا الإعلام المصري الناقص والمبتور وغير العقلاني والقمعي في كيفية تقديمه، أدركنا أنه يتبنى أسوأ مفاهيم الإعلام، لكي يحقق من خلاله خطة وايديولوجية السلطة التي سبق أن أشرنا إلى بعض خصائصها . ولعل أبرز هذه الخصائص ، كما تتجلى في الصحافة الثقافية هي نفي الآخر تماماً ، ورفض أي درجة من درجات الاختلاف ، بل حتى تجاهل التغطية الإعلامية (الخبرية) عن نشاط هذا الآخر أو تغطيتها تغطية مشوهة مزيفة. وهذا طبعاً بالإضافة إلى فرض الاهتمام بالقضايا الفرعية أو القضائح المزيفة . وفي مثل هذه الصحافة ، كما في الإعلام بصفة عامة، يغيب النقد، ليس فقط النقد الأدبي أو الفني ، بل يغيب الفكر النقدي أصلاً، لصالح تزييف الوعي، الوظيفة المعادية للثقافة عامة.

في مثل هذا الوضع ، يمكن أن نجد بعض الصحف الخليجية أو ذات التمويل الخليجي والإدارة الشامية ، تكتسب جمهوراً بين المثقفين المصريين ، وكتاباً أيضاً ، لأنها تبدو حادة وشاملة ومتنوعة ، في حين أن من ينتبه إلى ما وراء هذه الخصائص الجيدة ، سيكتشف نسقاً ايديولوجيا خطيراً ، لايمثل فحسب مصالح مموليها ، بل أيضاً، وهو الأهم يمثل التمهيد اللازم للتطورات الاقتصادية والثقافية والسياسية المراد لها أن تحدث في المنطقة، ونقصد السوق الشرق أوسطية كجزء من النظام العالمي الجديد. وفي مثل هذه الصحف يغيب - بالطبع - الصوت الثقافي الوطني المدافع عن الهوية الثقافية العربية ، بل ويتم هجوم مكثف من قبل مدعي هذا الصوت على هذه الهوية - عملاً على نفيها وإحلال مفهوم المواطن العالمي الإنساني الذي

لاخصوصية له ولا هوية.

والحقيقة أن هذه المهمة ليست مقصورة على الصحف المشار إليها ، بل إن قطاعات كبيرة من الإعلام المصرى المرئى والمقروء تساهم فيها إيجاباً أو سلباً. فالصحف القومية المصرية مليئة بهذا الهجوم والتمهيد للمرحلة القادمة ، بحيث يبدو صحيحاً ما أشار إليه بعض المحللين من أن الإدارة الأمريكية والإسرائيلية قد أوكلت هذه المهمة إلى المثقفين العرب منذ توقيع اتفاقيات كامب ديفيد ، أى مهمة تمهيد أذهان العرب للتعاون مع إسرائيل وقبولها فى المنطقة ، مهما كانت ممارساتها العدوانية والعميقة (١١).

هذا هو الدور (الإيجـــابى) للإعلام المصرى ، أما الدور السلبى فيضطلع به التليفزيون المصرى بغسيله للمخ ونفيه للهوية القومية والقيم الشعبية . وهو بهذا يعمل - بوعى أو بدون وعى - على إخلاء الساحة فى المستقبل القريب، للبث الإعلامى الأجنبى من ناحية، وللفكر السلفى المسجدى من ناحية أخرى . فلأن هذا التليفزيون المصرى مهما تعددت قنواته يرفض تقديم ما يرضى الاحتياجات الثقافية الحقيقية للشعب المصرى ، بل ويغذى نزعاته الاستهلاكية والغرائزية ، فمصير هذا الشعب هو الانصراف عنه، إما إلى بث أجنبى أكثر مهارة فى إرضاء الغرائز، أو إلى ايديولوجية عتيقة تقدم بديلاً طوبا وياً لحياة منهارة لا أمل فيها . وفى هذه الحالة ستفقد السلطة أداتها الرئيسية فى القمع الإعلامى، لصالح التيار الدينى، أو لصالح الأجنبى سواء خارج مصر أو داخلها.

وفى كل هذه البدائل، لا مجال للثقافة الحقيقية أو النقد أو للفكر النقدى. هناك صراع إعلامى ، معاد على كل حال للتفكير . وإذا كان هناك أمل فإنه ضعيف ، لأنه - بحكم القوانين السائدة - سينحصر فى محاولة إنشاء صحف أو مجلات أهلية، ولكنه لن يطال البث المسموع أو المرئى فهذا أكبر من طاقات القوى الوطنية والديمقراطية ، المصابة بالتفسخ والإحباط.

- ٥ -

فى كتاب قديم، أوضح تيرى ايجلتون كيف كان النقد الانجليزى الحديث مؤسسة من مؤسسات المجتمع الرأسمالى (١٢). وأوضحنا فيما بعد، كيف كان نقدنا الحديث مؤسسة من مؤسسات المجتمع الرأسمالى التابع، بما تعكسه عليه التبعية من تفكك وتناقض وتخلل فى شروط المؤسسة. والآن، ستتاح للمجتمع الرأسمالى الأوروبى أن يصبح عالمياً ، ومن ثم تزداد شعبيتنا له على كافة المستويات ، فى ظل النظام العالمى الجديد" وفقراته الاقتصادية والتكنولوجية والإعلامية. ومن ثم فإن المصير الذى يبدو مرشحاً ليسير إليه النقاد العرب هو مزيد من التبعية (أو كما يفضل البعض تسميتها بالاندماج) للنظام الرأسمالى العالمى ، لأننا - كتشكيلة اجتماعية تقودها برجوازية تابعة لانمتلك البديل.

هذا صحيح فى حدود الرؤية السكونية المستسلمة التى يدعونا إليها أنصار النظام والنظام الشرق أوسطى والنظام العالمى الجديد. غير أن الناقد الحقيقى، هو الناقد القادر على إدراك ما تحت السطح وأن يبرز امكانيات الصراع والتمرد، وإذا أمكن الرفض والثورة ورغم أن رصيدى السابق لمجمل الوضع النقدى الراهن ، وللمؤسسات الاجتماعية التى يقوم النقد القادم على أرضيتها وبناء على صيرورتها ، كان أقرب إلى التشاؤم. فإننى لست يائسا من المستقبل ، وثمة فارق بين التشاؤم الموضوعى ، واليأس . فمازلت أرى أن هناك بديلاً آخر، أظن أنه ينتشر رويداً رويداًبين المثقفين الوطنيين والتقدميين، هو أن يعودوا إلى تأسيس حركتهم ، السياسية ، الثقافية النقدية، على أسس جديدة تراعى أخطاء الماضى، وتدرك تطورات الحاضر ، دون أن يتنازلوا على الأصول الثابتة فى توجههم نحو شعبهم وثقافتهم وأدبهم (هل هذه أصولية ؟ لتكن).

أرى أننا إذا لم نستطع أن نوقف هيمنة النظام العالمى الرأسمالى، فنحن نستطيع تقليل أخطاره علينا ، بأن نبذل مزيداً من الجهد فى إدراك امكانياتنا وطاقاتنا كشعب كامل وليس كفئة أو طبقة وسطى فحسب . وأن نعمل على إبراز هذه الامكانيات والاعتماد عليها والاستفادة منها فى تعظيم قيمتنا ، مع الاستفادة الواعية من التقدم

العلمي والتكنولوجي، بما يتناسب (ولايضر) مع احتياجاتنا ، التي لابد من الحرص على تحديدها بأنفسنا ، وألا نترك الآخرين يحددوها لنا بأي حجة ولا أي سبب . وهذا يحتاج منا إلى تعميق وعينا بواقعنا ومعرفة قيمته الحقيقية واحتياجاته الحقيقية أيضاً ، وابداعاته المتميزة . في هذه الحالة فقط سوف نستطيع أن نتخذ لنا مكاناً لائقاً في العالم الجديد، ندخله من منطلق التميز والصراع وليس الخنوع والاستسلام.

وحين أتساءل من يستطيع أن يقوم بهذه المهمة فلن أجد سوى الوطنيين التقدميين ، مثقفين كانوا أو عمالاً أو فلاحين ، هم وحدهم أصحاب المصلحة الحقيقية في هذا البديل ، وهم وحدهم من يمتلكون إمكانيات يمكن أن تتطور في هذه الاتجاه ، شريطة أن يعوا أنهم أبناء للشعب المصري ، وليسوا أفراداً عباقرة.- يملكون عقولاً قابلة للبيع أو التبرير، وأن يوقنوا أنهم (يساوون) الكثير الذي لاتستطيع أن تدفعه لهم السلطة أو الصحيفة الخليجية أو مركز الأبحاث الأجنبي ، لأنهم خلاصة التاريخ المصري (حامل تاريخ العالم) ونتائج الجهد الشعبي المصري الطويل ، وأنهم طليعة شعب، لو استطاعوا أن يكونوا طليعته حقا، وعملاً، لتبوأ هذا الشعب مكانه الحقيقي، في طليعة البشر، لا من منطلق شوفيني أو أصولي ، وإنما من منطلق إنساني، يحق فيه لكل شعب ولكل إنسان أن يحصل علي نصيبه على قدر قيمته بالعدل ودون فرض أو هيمنة.

هوامش:

(١) سيد البحراوي ، البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث . دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٣.

(٢) سيد البحرواي: التبعية الذهنية في النقد العربي الحديث" بحث مقدم في ندوة مركز البحوث العربية بالقاهرة عن "التبعية الثقافية" ، ومنشور باختصار في مجلة أدب ونقد . القاهرة عدد أبريل ١٩٩٤ صـ ١١ - ٣٤.

(٣) راجع هذه التعقيبات في نفس العدد من أدب ونقد.

(٤) البحث عن المنهج . مرجع سابق، صـ ١١٦

(٥) تعقيب سيد ياسين في ملف أدب ونقد. ورأى العالم ورد ضمن حوار له مع نصر حامد أبو زيد بمجلة العربي . الكويت عدد سبتمبر ١٩٩٤ صـ ٨٠ ، حيث يقول واصفاً المنحى الذي سار فيه الكتاب : - وليس في هذا تحرر من التبعية إنما هو استعلاء قومي، واصولية وإن اتخذت شكل الأصالة".

(٦) البحث عن المنهج صـ١١٦.
(٧) وهذا ما انتهيت إليه فريال غزول في تعقيبها (في أدب ونقد) وحذرت من الإجهاز على الدراسة عبر مقاومتها مقاومة الخائف بالمفهوم الفرويدي.
(٨) يقول محمود العالم صـ ١٠ من المقدمة:
"وفي تقديري - أخيراً - أنه رغم كل الجهود الجادة والمتنوعة التي نبذلها في نقدنا الأدبي العربي ، فما نزال جميعا ، نجتهد في حدود نظريات نتعلمها متراثنا العربي القديم احيانا، أو من نظريات نستلهمها ونتمثلها - في أغلب الأحيان - في الإنتاج الأدبي النقدي الاوروبي والأمريكي ، أو نطبقها - في بعض الأحيان - للأسف تطبيقا آليا ، دون امتحان لمدى صلاحيتها لخصوصية إبداعنا الأدبي ودون مراعاة للملابسات الاجتماعية الخاصة لنشأته.." الكتاب صادر عن دار المستقبل العربي سنة ١٩٩٤.
(٩) حول المفاهيم المختلفة لمصطلح "المجتمع المدني" راجع عبد القادر الزغل:
"مفهوم المجتمع المدني والتحول نحو التعددية الحزبية " ضمن كتاب ، قضايا المجتمع المدني العربي في ضوء اطروحات جرامشي" إشراف أمينة رشيد ، مركز البحوث العربية ، القاهرة ١٩٩٢ صـ ٤٧ - ٥٢.
(١٠) V.PekelLs: CYbernetics ato z. Mir publishers ' MOscou 1974. p 152-156.
(١١) راجع قالة د. فوزي منصور عن السوق الشرق أوسطية في صحيفة الاهالي عدد ١٩/١٠/١٩٩٤.
(١٢) Terry EAGLton' The FuncTion Of CriticiSm. Verso EDITION AN NiB - London. 1984. P. 150

نقد

قراءة فى "البحث عن وليد مسعود" لجبرا إبراهيم جبرا

الكتابة إيمان بالحياة

اعتدال عثمان

العين تسمع والأذن ترى والذهن يتفتح على زخم كثيف حين يستحضر فنان قدير صور الجمال المكنون فى ذهنه ويجسدها فى عمل فنى يكون مقروءاً أو مسموعاً أو مرئيا. إن الوسائط الفنية تتنوع كما أن أدوات التعبير تختلف من فن إلى آخر، لكن الفنان فى الأحوال كلها يستخرج من داخله صور الجمال المختزن عن طريق الحواس، فتنفذ إشعاعاتها عبر هذه الوسائط والأدوات وتتخلق الموجودات فى ضوئها الباهر من جديد

والجمال ليس سمة فى الأشياء نفسها، إنه يوجد فى الذهن الذى يتأمل الموجودات ويدرك فيها ومن خلالها جمالا مغايراً لما قد يدركه ذهن آخر. صحيح أن الذهن البشرى يمتلك قابلية غير محدودة لتوليد صور الجمال، كما أنه يمتلك القابلية نفسها لتوليد صور القبح والبشاعة والمسوخ. وكثيراً ما تجتمع الأضداد لدى مبدع واحد مما يجعلنا لانستطيع الوصول إلى تصور نهائى ثابت لحدود ما هو جمال ولما هو قبح، مثلما لا تجدى محاولة الوصول إلى يقين بحقيقة المذاق الحلو، وحقيقة المذاق المر، فللمر أحياناً نشوة غامرة، وكثيراً ما يكون فى المذاق الحلو لذعة المرارة.

وإذ تجتمع الأضداد فى ذات واحدة ينطلق شاعر فيقول "إننى متسع بوفرة لا تحد"(١) وقد يظهر اتساع الذات المبدعة ووفرة العوالم التى تجوب أرجاءها فى كلمات مبدع آخر يقول "أناس جدد يتخلقون فى ذهنى بصورة دائمة، سواء أكان ذلك بإرادتى أم كان بغير إرادة منى، يسكنون داخلى ولا يبرحوننى منذ اللحظة التى أدركت فيها وجودهم، وما أكثر ما تكون مقاصدنا متعارضة(٢)

وإذا تأتّى لذات مبدعة مثل هذا الاحتشاد والاتساع والوفرة، فكيف يكون التعبير الفنى عنها ؟ أو بكلمات أكثر تحديداً: كيف يتحقق هذا التعبير فى عمل روائى عربى كبير مثل جبرا إبراهيم جبرا فى روايته "البحث عن وليد مسعود"؟

يمكننا تصور توصيف أولى لبنية رواية "البحث عن وليد مسعود" على أنها بنية دائرية تبدأ من حادثة اختفاء وليد مسعود وتعود فى النهاية إلى النقطة نفسها، بعد أن يمر القارئ بعملية كشف تدريجى لحياة وتكوين الشخصية الرئيسية ولشبكة العلاقات التى تربطها بالعالم، وبالشخصيات الأخرى فى الرواية. وتستعير الرواية فى جانب من جوانبها، تقنية الرواية البوليسية، بمعنى الاعتماد على موتيفة اختفاء محورية فى العمل والبحث عنها. لكن استخدام الكاتب لهذه الموتيفة يتعارض تعارضاً جوهريا مع تقاليد النوع الأدبى المعروف بالرواية البوليسية . إن الرواية لا تنتهى بكشف غموض سر اختفاء وليد مسعود وإنما يزداد السر غموضاً. وتؤدى التفسيرات المختلفة لحادثة الاختفاء إلى طرح احتمالات متعددة تتساوى من حيث الرجحان، ومن حيث امتلاكها لطرف من أطراف الحقيقة ومن ثم

تؤكد نسبية الحقيقة وتوزيعها على أوجه الحياة المختلفة، بتعقيداتها وتشابكاتها المحيرة.(٣)

وتتكون البنيـــة الدائرية فى الرواية من مستويات عدة، أو من عدد من الدوائر المتقاطعة، يخترقها محور أساسى، هو شهادة وليد مسعود، المسجلة على شريط "كاسيت" يتم العثور عليه فى عربته عقب اختفائه. وتشمل الشهادة التى تدون فى النص الروائى بشكل طباعى مميز، يخلو من علامات الترقيم، على معلومات متناثرة وأزمنة وأمكنة متداخلة وإشارات غامضة إلى شخصيات الرواية كلها أو معظمها. وتقدم الشهادة صورة مكثفة لحياة وليد مسعود وتكوينه وعلاقاته على نحو معقد شديد الإبهام. ولا يعتمد السرد فيها على التتابع المنطقى للأحداث، والتسلسل الزمنى، وإنما يعتمد تداعى الأحـــداث والأفكار وزمن الذاكرة والمكان النفسى الداخلى. وتنشأ عن التداعى فجوات دلالية واسعة تقوم الفصول التى تتكون منها الرواية بملء الفجوات الدلالية، وإلقاء الضوء على شبكة العلاقات فى العـــمل الروائى من خـــلال مناظير شخصيات عدة توظف الســـرد والحـــوار والوصف والخطابات والمذكرات الشخصية.. إلخ لتحقيق هذا الهدف . وتتميز المناظير التى يقدم السرد من خلالها بالتكافؤ المتعدد(٤).

وإذا كانت الشهادة تمثل المحور المكثف المركز لحيـــاة وتكوين وعلاقات الشخصية الرئيسية، التى تتكشف من خلال عملية السرد، وتتقـــدم عن طريق مناظيـــر عـــدة متكافئة، تشغل حيز الرواية كلها، فإننا لن نستطيع حل شفرتها إلا بعد القراءة الأولى للرواية ثم العودة إلى الشهادة مرة أخرى. ويرجع ذلك إلى النهاية وكل ما يقع بينها وبين الشهادة، فى الفصل الأول، يسهم فى تعديل وتعميق فهمنا لما جاء فى الشريط المسجل بصوت وليد مسعود. (٥)

ولا تقتصر أهمية الشهادة على كـــونهـــا المحـــور الذي يخـــترق مـــســـتويات العمل كلها ويشد أطرافها، ولكنها تؤدى وظيفة شكلية ورؤيوية أخـــرى، لا تقل أهمـــيـــة، وتتمثل فى لغة السرد. إن اللغة المستخدمة فى الشهادة تلجأ إلى الحذف والإيحاء وإرجاء الكشف والإضمار. أما اللغة فى الفصول الأخرى فتلجأ إلى التعبير بالإفضاء والتصريح والكشف، وعن طريق الحركة بين الحذف والإضمار والإيحاء والتلميح من ناحيـــة، والتصريح والإفضاء والكشف من ناحيـــة ثانية، تتخلق اللغة فى "البحث عن وليد مسعود" وهى لغة لا ترمى إلى توصيل رسالة بسيطة محددة، مثل لغة الكلام العادى، أو حتى لغة الرسالة الأدبية الواضحة، وإنما لغة تعمل على تكوين نظام إشارى مركب، له خصوصيته العـــلامـــيـــة. ويرتبط هذا النظام الإشـــارى بلغـــة القص الراقى والتعبير الأدبى الرفيع بصورة عامة، فى كل زمان ومكان، كما يرتبط فى الوقت نفسه بالخصائص المميزة لأسلوب الكاتب . وإذ يحيل هذا النظام إلى نصـــوص أدبيـــة أخرى تتراوح بين امرؤ القيس وبدر

شاكر السياب تمتح من الأساطير الشرقية، الأشورية والبابلية ، ومن الأساطير الإغريقية ومن الأدب الغربي ومن الأدب العربي في وقت واحد، فإنه يحيل أيضاً إلى تناص داخلي، فيستعير صيغاً وتعابير وردت في الشهادة نفسها، بمعنى أن العمل الأدبي يحيل إلى نفسه وإلى غيره من النصوص، بوصفها أعمالاً لغوية تعيد بناء الواقع عن طريق اللغة ومن خلالها.

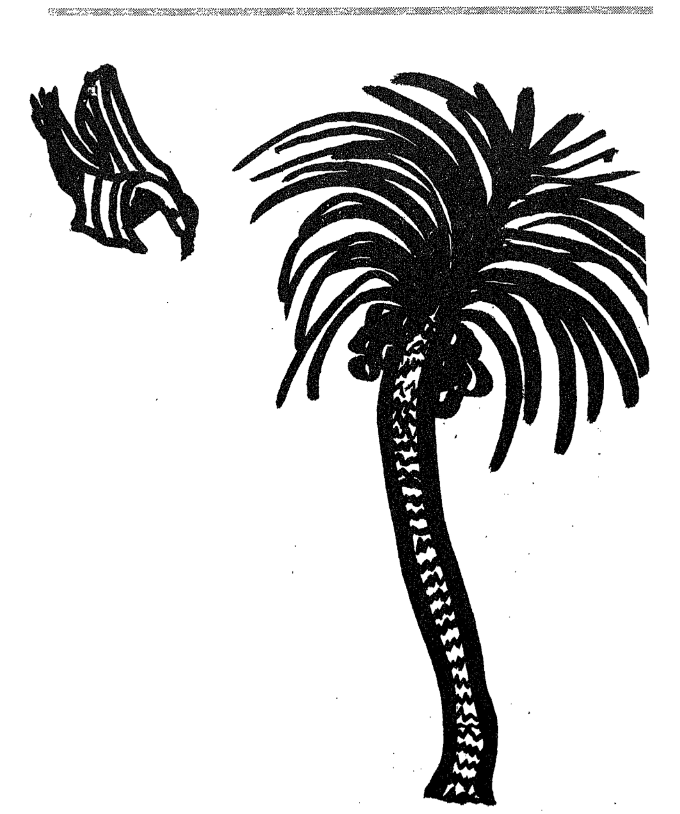
وجدير بالذكر أن توظيف اللغة، وهي أداة التعبير الأساسية التي يرتكز عليها الشكل الروائي، يتطابق مع الرؤيا، أو الرسالة التي تسعى إلى توصيلها، فالحذف والإيحاء والإرجاء يمثل نوعاً من خفاء المعنى أو اختفائه، يتناظر مع اختفاء الشخصية الرئيسية، أما الإفضاء والتصريح والكشف، فإنها جميعاً تتماثل مع الكشف التدريجي لحياة وليد مسعود ولشبكة العلاقات التي تربطة بالعالم. وبالإضافة إلى ذلك تتماثل عملية البحث عن وليد مسعود مع البحث عن طرق التقنية الفنية في عملية الكتابة نفسها، أو عملية الإبداع الأدبي بصورة عامة. إننا نجد في الرواية إشارات إلى الصعوبات التي يواجهها الكاتب في التعبير خلال عملية الإبداع ، مما يُلمح إلى الوعي المتزايد في الثقافة المعاصرة بوظيفة اللغة في تقديم الحقائق اليومية المعيشة. إن اللغة لا تعكس العالم بصورة موضوعية، كما أن اللغة ليست وعاء فارغاً يصب فيه الواقع وتعكسه اللغة بطريقة سلبية، بل إنه من الصعب أن يقدم كاتب ما وصفا موضوعياً للعالم ، إذ أن الرائي يغير الشيئ المرئي على نحو مستمر ، يتلازم مع علاقته المتغيرة بهذا الشي. والنتيجة أن تصبح علاقة اللغة بالعالم الظواهري جد معقدة وإشكالية تتحكم فيها المواضعات الأدبية والاجتماعية .(٦) وإذا كان الكاتب مجدداًفإنه يعمد إلى كسر هذه المواضعات. ومن الأمثلة البارزة في رواية جبرا عبارة وردت في الشهادة يقول فيها "ليس هذا ما أردت أن أقوله (الرواية ص ٢٦-٣٤) وتتردد هذه العبارة بالكلمات نفسها أو بكلمات مشابهة أربع مرات طوال الشهادة. إن السارد في هذا الموضع يقول ولكن الملفوظ ليس هو الحقيقة التي يريد أن يعبر عنها، مما يجعل الكلمة أشبه ما تكون بحلبة صراع بين صوتين، صوت العالم الخارجي والموضوعات الاجتماعية واللغوية، وصوت العالم الداخلي للكاتب الذي يستخدم وعيه بقصور هذه المواضعات عن التعبير عن العالم كما يراه، فيحمل الكلمة بشحنة دلالية يتعارض اتجاهها مع الاتجاه الأصلي المتعارف عليه لهذه الكلمة، ومن ثم تصبح الرواية ذات طبيعة حوارية(٧).

قلت فيما سبق إن بنية الرواية التي نحن بصددها بنية دائرية تتشكل من مستويات عدة متقاطعة، أو من عدد من الدوائر المتقاطعة. ويمكن تمييز أربع دوائر أساسية، فتمثل الدائرة الأولى المستوى الخارجي الظاهري للأحداث والشخصيات وتستعير مواضعات الحبكة البوليسية من أجل أن تكسرها كما ذكرت في نقطة سابقة. أما الدائرة الثانية فتقدم المستوى الأسطوري الذي يتقاطع مع دائرة الأحداث من جهة ومع الدائرة الثالثة، وتمثل الجانب الرمزي في الرواية من جهة أخرى، كما تتقاطع هذه الدوائر مع الدائرة الرابعة وتتجلى في المستوى الفلسفي للعمل كله.

تحدد الدائرة الأولى الحقبة الزمنية التي تدور الأحداث خلالها، وتمتد من أوائل العشرينيات إلى أوائل السبعينيات، وهي الحقبة نفسها التي تستغرق حياة وليد مسعود منذ مولده في بيت لحم بفلسطين حتى كان اختفاؤه في منطقة الحدود بين العراق وسوريا. وتمثل الإطار الاجتماعي للأحداث في الطبقة المتوسطة وشرائحها العليا، على حين تنتمي معظم الشخصيات إلى الإنتليجنسيا، أو النخبة المثقفة.

وتتوزع الأحداث على اثنى عشر فصلا، يخصص منها أربعة فصول لنشأة وليد مسعود في بيت لحم ومرحلة تكوينه النفسي والفكري وهي الفصول الثالث والرابع والسادس والثامن، وتقدم من خلال منظور راو واحد هو وليد مسعود نفسه، ما عدا الفصل الثالث الذي يقدم من منظور شاهد على الأحداث(عيسى ناصر) يختفي بعد أداء مهمته.

ومن خلال هذه الفصول نتعرف على المؤثرات الأساسية التي تركت علامات لا تمحى في تكوينه، منها على سبيل المثال "التجربة الفيزيائية للطبيعة الفلسطينية.. ثم المعاني السياسية اللاحقة.. وبعد



ذلك معاني المنفى الفلسطيني.. فهذه كلها عناصر تفعل فعلها في النفس والذاكرة"(٨) ومنها أيضاً تجاربه الروحية، في مراحل مبكرة ونزعة متأصلة فيه تدفع به إلى البحث عن إيمان وتنتهي إلى نكوص وإخفاق، خصوصاً في فصل بعنوان "وليد مسعود يتذكر النساك في كهف بعيد" ثم تجربة دراسة اللاهوت في ايطاليا والتحول المهم الذي صاحب هذه التجربة وأدى بوليد مسعود إلى السقوط من عالم الروح إلى عالم الجسد، واختيار الفعل بدلا من التأمل.

وإلى جانب هذه الفصول الأربعة، المخصصة تماماً لتكوين وليد مسعود النفسي والعقلي ولأوجه نشاطه السياسي وارتباطه بالمقاومة الفلسطينية بعد نزوحه إلى بغداد عام ١٩٤٨، تتكشف في الفصول الأخرى شبكة العلاقات التي تربطه بشخصيات الرواية وهم أساسا أربعة رجال (جواد حسني وإبراهيم الحاج نوفل وكاظم إسماعيل وطارق رؤوف) وأربع نساء (مريم الصفار ووصال رؤوف وجنان الشامر وريمة زوجة وليد) غير شخصيات أخرى ثانوية.

وتتوزع مناظير السرد الخاصة بهذه الشخصيات على فصول الرواية، وتحتل مساحة في السرد تتفاوت من حيث الطول والقصر وتركيز الضوء ودرجة الكشف عن الأبعاد المختلفة لشخصية وليد وفقا لكل منظور منها. وقد تتعارض المناظير وقد تتقاطع أو تتآلف، لكن وليد مسعود يظل محورها في الحالات كلها، أو هو العنصر الأساسي الذي تتوزع حقيقته على بقية الشخصيات. وهذه الشخصيات تمتلك بدورها ذواتا متكافئة من حيث تمثيلها في عملية السرد، على نحو ما ذكرت في نقطة سابقة. ويمكن وصف هذا الأسلوب في تقنية السرد عن طريق استعارة للروائي د.هـ. لورنس استخدمها في معرض تفسيره لفكرة الحالات المتأصلة للشخصية. يذهب لورنس في شرحه لهذا المصطلح الكيميائي إلى أن العنصر الذي تجسده الشخصية الرئيسية يعادل الكربون، أما التجليات المختلفة لهذه الشخصية نفسها فتعادل الأشكال المتنوعة التي يظهر بها الكربون في الطبيعة، وتتراوح بين الماس، وهو أكثر الأشكال المعروفة صلابة والجرافيت، وهو المادة الناعمة التي تصنع منها الأقلام الرصاص، وخمسمائة مادة أخرى. وتشير استعارة لورنس إلى وجود جوهر غير متغير مثل الكربون تشتمل عليه الشخصية الرئيسية، على حين يدخل هذا العنصر نفسه في تجليات أخرى، أو شخصيات أخرى، تختلف وفقا للظروف وللزمان وللمكان.(٩)

ولكن كيف يظهر هذا الجوهر الرئيسي، أي وليد مسعود، موزعاً على تجلياته الأخرى، أو الشخصيات الأخرى؟

طبيعي أن يتحقق هذا الأمر في عملية السرد من خلال مناظير الرواة فيستعير الراوي منظور وليد مسعود ليقدمه داخل منظوره هو، ويقسم بين المنظورين نوعا من التعارض، أو التناظر الكيميائي المتكافئ على نحو لا يلغي أحدهما الآخر. وفي الوقت الذي يتسم فيه منظور جواد حسني ومنظور إبراهيم الحاج نوفل، على سبيل المثال، بالتناظر مع بعض أوجه شخصية وليد، كما يتسمان بقدر ملحوظ من التعاطف معه، إلا أن هذا التناظر والتعاطف لم يلغ خصائص شخصية كل منهما.

إن جواد حسني يتصف بنزعة توفيقية، فيميل إلى المداراة والدبلوماسية والنظرة الموضوعية، مما يتعارض مع اندفاعات وليد إلى المغامرة. لكن دور جواد حسني في الرواية يتحدد بوصفه باحثا، يقوم بجمع التفاصيل عن حياة وليد وتسجيلها في كتاب. ومن أجل تحقيق هذه الغاية فإنه يتلبس شخصية وليد، أو أن شخصية وليد تتلبسه، على نحو ما جاء في الفصل الأخير، خصوصاً حواره مع وصال رؤوف.

أما إبراهيم الحاج نوفل فإن انجذابه إلى وليد وترسم خطاه يدفعان به إلى الإسهام في رسم شخصية أسطورية للبطل، يجد في نفسه أصداءً لها. وعلى الرغم من ذلك فإن القانون الأساسي الذي يحكم شخصية كل منهما يختلف، إذ يبدو وليد محباً ومفجراً لطاقات الحب من حوله، على حين يظهر الآخر كارها للبشر، وللمزبلة البشرية، أي الحياة، على حد تعبيره. إنه عدمي ، يمثل في هذا الجانب تحولا من تحولات وليد، حين اختل توازنه قرب النهاية، وطغت نزعة عدمية على الوجوه الأخرى لشخصيته.

وعلى الطرف الآخر نجد كاظم إسماعيل والدكتور طارق رؤوف يعلنان ، بصورة مباشرة أحيانا

وبصورة غير مباشرة أحيانا أخرى، اتخاذهما من وليد موقف الغريم، فيظهر الأول بوصفه غريما فكريا يهاجم كتابا لوليد هجوما مجحفا. ويظهر الثانى على أنه غريم اجتماعى، يحسد وليد على نجاحه فى علاقاته، خصوصاً بالنساء لكنهما لا يخفيان فى الوقت نفسه انجذابهما لوليد واهتمام أولهما بنتاجه الفكرى من ناحية، واهتمام الثانى، من ناحية أخرى، بالكشف عن جوانب غيبية فى شخصيته، حتى وإن تعارضت مع عقلانية الراوى نفسه، فنجد طارق رؤوف يقدم تفسيراً مستفيضاً لتأثير برج الجدى على تكوين وليد النفسى.

أما النساء فإن لوليد تأثيرا عميقاً، ومدمراً فى معظم الأحيان، على حياتهن. إنهن يتبنين قضاياه وهمومه بصورة كاملة، تصل فى بعض الأوقات إلى توحد كامل معه. وإذا كن يتفقن فى تبنى منظوره إلاأن كلاً منهن تظل متفردة من حيث طريقتها فى تبنى هذا المنظور.

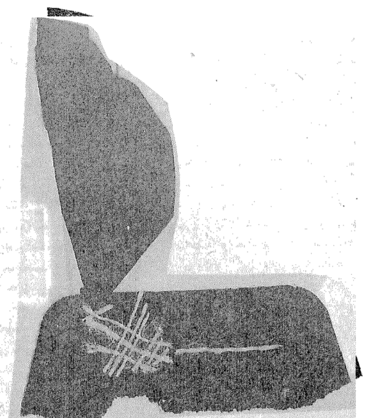
إن موضوع القول ، وهو وليد مسعود، ليس ثابتا ، وإنما ينبنى على حركية هذا الموضوع نفسه وتعدد التلوينات التى يقدم بواسطتها، وتنشأ أساسا من تعدد مناظير السرد وتكافؤها، وتغير السارد على نحو مستمر. وعلى حين يقدم السارد إضاءة لجانب من جوانب موضوع القول فإنه يقوم فى الوقت نفسه بالكشف عن العالم الداخلى للسارد ذاته، أى أن السارد يقدم إضاءة مزدوجة، ذاتية داخلية ، وموضوعية خارجية فى آن واحد.

إننا نتعرف العالم الدخلى للدكتور طارق رؤوف مثلا من خلال حديثه عن تأثير برج الجدى على تكوين وليد مسعود من جهة، وعن طريق كشف الأول لعلاقته بمريم الصفار، وهى عشيقة سابقة لوليد مسعود من جهة ثانية. ومن خلال استخدام الأسلوب نفسه فى التقنية، تكشف وصال رؤوف عن عالمها الداخلي فى الوقت الذي تكشف فيه عن علاقة وليد بجنان الثامر وبها فى آن واحد.

قلت فى نقطة سابقة إن دائرة الأحداث تتقاطع مع دائرة أخرى تتمثل فى المستوى الأسطورى. وتستعير الرواية فى هذا المستوى بعض خصائص البطل الأسطورى عن أساليب أخرى فى التقنية سيرد ذكرها فى موضوع تال.

تبدو الرواية فى هذا المستوى وكأن هدفها الأساسى تقديم أسطورة عصرية لبطل يصارع حقيقة خارجية لا قبل له بالتغلب عليها. وهذه الحقيقة ليست إرادة إلهية، كما فى الأسطورة اليونانية على سبيل المثال، وإنما هى قوة دنيوية تسببت فى اقتلاع البطل من جذوره وفى التجائه إلى المنفى. إنه البطل المقتلع، على نحو ما تذكر أكثر من شخصية فى أكثر من موضوع في الرواية. إنه أيضاً يقتلع من حوله بدرجات متفاوتة، قد تتمثل فى الجنون (ريمة)، أو الانهيار (مريم الصفار)، أو الضياع (وصال رؤوف)، وقد يتخذ تأثيره منزعا تحريضاً يظهر فى ضغينة أو حسد غير مبرر (كاظم إسماعيل وطارق رؤوف)، أو قد يظهر هذا التأثير فى فعل إيجابى مثل الكتابة لدى (جواد حسنى). إنه بكلمات إحدى الشخصيات الغريب العابر الذى يصيب من يعرفه بالغربة. إن هذا الإحساس الفاجع بالاقتلاع يجعله طريداً مطارداً طوال الوقت، يَلتهم ويُلتهم على نحو مستمر، لا يكف عن ابتكار الغواية ولا يكف عن السقوط فيها.

وشخصية مثل هذه لا يقتصر الصراع فى نفسها على العامل الخارجي، وإنما تشتمل كذلك على صراع داخلى. إن الهمارتيا ، أو السقطة العظيمة، لدى وليد مسعود، لا ترجع إلى فعل إرادى يحدث نتيجة النقص فى المعرفة، مثلما نجد فى حالة أوديب، كما أنها لا ترجع إلى فعل إرادى وإن كان غير متعمد، يقدم البطل عليه بسبب الإندفاع والغضب، مثلما فعل عطيل شكسبير على سبيل المثال. إنها صفة تنشأ من الذات، لكنها ما تلبث أن تستوى على هذه الذات نفسها، وتجذبها فى اتجاهها على نحو يشل إرادة البطل ويصيبه بعجز تام عن مقاومة القوة التى تجذبه.(١٠) وتتمثل هذه القوة «فى الشبق الذى استحوذ على ذهنه(!!) إنها أشبه ما تكون بقوة شيطانية مظلمة جعلت تزحف على إشراقه الفكرى وتنحط به إلى حيث ينغلق ذهنه أخيراً عن كل شيئ ، ويصبح الموت هو النهاية الحتمية الوحيدة (الرواية ص ١٧١). إنه بكلمات أخرى «يريد الكون كله» (السابق، ص ٢٧٥). يريد النجاح المادى والبطولة ،والتفوق المعنوى وتعدد العلاقات النسائية، أو أنه يريد الخارق من كل شيئ ، من المتعة،



ومن الألم، ومن الفرح، ومن أوجه الحياة كلها فى حدودها القصوى، حتى لو كان بعد هذه الذروة انحدار حتمى صوب الموت. وهو بالإضافة إلى ذلك كله يبغى مصالحة الخير مع الشر، الملاك مع الشيطان، الحلم مع الواقع، المستحيل مع الممكن. إنه بكلمات موجزة، شخصية تتعدد فيها الذوات، وتصطرع فيها الأضداد اصطراع الكافر مع المؤمن، اصطراع المارق مع الورع.

وجدير بالذكر أن هذا التصوير الأسطورى للبطل فى توقه إلى المطلق، يظهر فى أكثر من عمل من أعمال جبرا إبراهيم جبرا. (١٢)وتتوقف قدرة هذا النمط الأسطورى، على الاستمرار فى الحياة ومواجهتها، على تمكنه من حل إشكالية وجوده، بمعنى التوصل إلى درجة من المصالحة أو التوازن بين الذات والعام. فإذا تمكن البطل من حل هذه الإشكالية فإنه ينجو، وإذا أخفق وتغلب فى داخله على الجوانب الأخرى، فإن قوى الظلام تنتصر، كما حدث فى حالة وليد مسعود، وكما جاء على لسانه فى شهادته المسجلة «لقد رجحت فىّ كفة الظلام» (ص ٣٢).

ولا يقتصر المستوى الأسطورى فى الرواية على شخصية البطل وحده وإنما يجاوز هذا البعد إلى بعد آخر يتمثل فى تنشيط بنيات معرفية ثاوية فى العقل الجمعى العربي، على حين يتم ربط هذه البنيات المعرفية المنشطة بالشخصية الروائية الأساسية.

ومن أوضح الأمثلة على هذا المنحى فى الكتابة الإشارة التى اقتبسها الآن من كلمات إبراهيم الحاج نوفل ويرد فيها ذكر لأسطورة جلجامش وأسطورة الإسكندر الأكبر. يقول الراوى "وليد على نحو ما يذكرنى بالإسكندر يوم حزم أمره للحصول على سر الخلود. يدوخون العالم، هؤلاء الباطشون بالعالم (لشدة ما يحبونه)، ثم يطلبون الخلود. كلكامش فعل ذلك أيضاً: فعل ما فعل باهل أوروك، ثم كبر وعقل وحزم أمره للحصول على النبتة التى ستهبه إياه بعد الجهد والآلام، أكلتها الحية، وخلدت دونه. والإسكندر رغم ذهابه إلى بابل، حيث لابد أن أحدهم روى له قصة كلكامش، لم

يتعظ" (ص ٣٠٨)

إن الراوي يتعمد الايحاء باستمرارية التراث الأسطوري، بمعنى أن وليد مسعود يعد وريثا لهذا التراث، ويمثل في الوقت نفسه بطلا أسطوريا معاصرا، أو نموذجاً أعلى يقترن بالنماذج العليا الأسطورية مثل جلجامش والإسكندر الأكبر. وهذه النماذج العليا أشكال تاريخية لها وجودها الحقيقي، غير أنها حين تقدم في نص أدبي تصبح تجل، على المستوى السطحي، لدلالة عميقة، تتمثل في رغبة العقل الجمعي في الاحتفاظ بوجود هذه الأنماط واستمرارها.(١٣)

وإذا سلمنا أن بؤرة الرواية تتجسد في البحث عن وليد مسعود، وأن الشخصيات تتولى مهمة البحث وتكشف عن ذواتها من خلال هذه العملية نفسها، فإننا نستطيع أن نقول إن البحث يتم هنا على نحو مزدوج، ويظهر الجانب الأول من هذه العملية المزدوجة في البحث عن الآخر في الذات، أو البحث عن الذات في الآخر، بكل ما يشتمل عليه الآخر، أي وليد مسعود، من سمات واقعية، خاضعة للزمان وللمكان وللظروف المعيشة، ويشتمل عليه أيضاً من سمات أسطورية موغلة في الزمن، ولها امتداداتها في تجليات أسطورية معاصرة. ويظهر الجانب الثاني من هذه العملية نفسها في البحث عن القاسم المشترك في العقل الجمعي، ذلك القاسم المشترك الذي يتوزع على الذوات كلها ويشكل ملمحا مهما من ملامح هويتها.

وليس التوجه إلى العقل الجمعي، أو تنشيط جوانب معرفية ثاوية فيه، بقاصر على هذه الجوانب وحدها، وإنما تستعير الرواية كذلك أسلوب الأدب الشفاهي، كما يظهر في الشهادة المروية بصوت وليد مسعود نفسه والتي تمثل محور العمل كما قلت.

إن هذه الشهادة مسموعة تحكى شفويا أول الأمر، ولا تدون إلا في الزمن الروائي، في الوقت الذي تعد فيه عملية تدوين الشهادة وكتابة الرواية نفسها إعادة بناء لحياة البطل، ولسيرته الذاتية، فالرواية إذن تعيد بناء المنجز شفويا من خلال روايات المستمعين، وهم الشخصيات نفسها التي ورد ذكرها في الشهادة، فيصبحون المستمعين والرواة والمروي عنهم في وقت واحد.

وفضلا عن استعارة الرواية لأسلوب الأدب الشفاهي وتطويعه لمنطق العمل الروائي يستعير الكاتب كذلك تقنية الحكاية داخل الحكاية، وهي التقنية القصصية التي وإن تكن معروفة في الفن القصصي بصورة عامة، إلا أنها تعد من الأشكال المميزة للأدب الشعبي العربي، خصوصاً ألف ليلة وليلة. إننا مثلا نجد حكاية الجارية والإسكندر داخل حكاية وليد مسعود (ص ٣٠٨-٣٠٩).

وإذا كان الكاتب قد لجأ إلى هذه التقنيات الفنية بهدف اختراق المجال الأسطوري، فإنه لا يغفل أن وليد مسعود يخضع أيضا لمقتضيات الواقع المعيش، بوصفه إنساناً موجوداً في زمان ومكان بعينهما تؤثر فيهما ظروف اجتماعية وأوضاع سياسية محددة. وعلى الرغم من ذلك فإن مجال حركة الشخصية الرئيسية لا يقتصر على الواقع الفيزيقي وإنما يتجاوزه إلى المجال الأسطوري، وإلى هذا المجال ينجذب وليد مسعود جاذبا معه الشخصيات الأخرى، ناسجاً معهم ومن خلالهم وشائج قوية ذاتية وعامة.

ومن أجل أن يجمع الكاتب بين الواقعي والأسطوري نجده يلجأ إلى إزاحة الواقع كله، بأحداثه وشخوصه، إلى المجال الأسطوري، ويحدث ذلك كلما ضاق الواقع وكلما قصر التفسير السببي المنطقي عن تقديم إجابة شافية للسؤال الذي تطرحه الذوات المركبة التي تحدوها الأشواق والطموحات العريضة التي لا تحد. ومن أجل أن تستوعب الكتابة فائض تجربة مثل هذه الذوات في الواقع المحدود يلجأ الكاتب إلى اختراق المجال الأسطوري. وينشأ عن الإزاحة والاختراق، حيز جمالي تتراوح الحركة فيه بين الإنطلاق من المعلوم بحثا عن المجهول، والإنطلاق من الحاضر بحثا عن الغائب، والإنطلاق من المحدود تطلعاً إلى المطلق اللامحدود.(١٤)

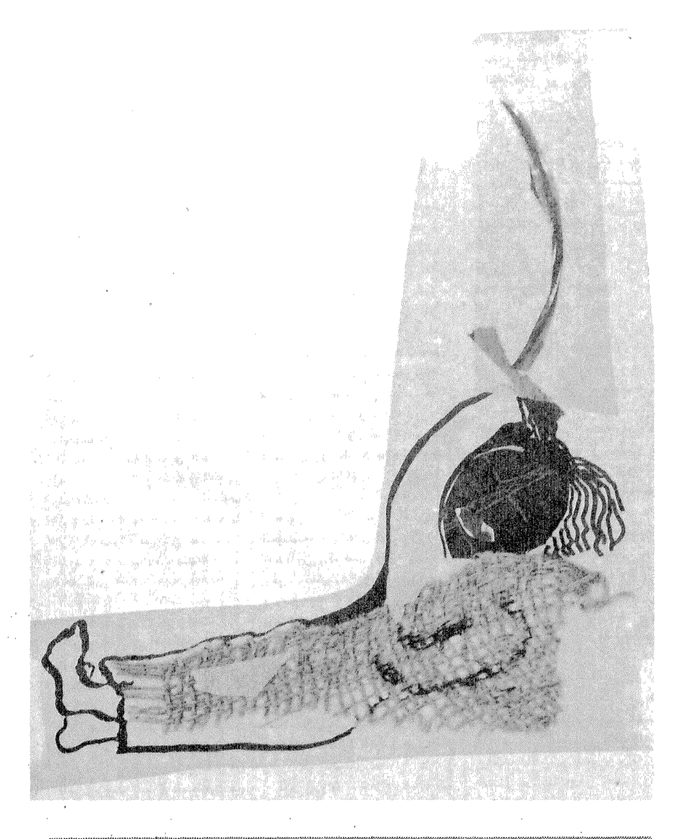
وتتخلق في هذا الحيز الجمالي الذي يتسم بالتوتر بين الواقع الإمبيريقي، أو التجريبي، واللاواقع الخيالي الأسطوري، لغة متوترة أيضاً، تعتمد اثبات الشيئ ونفيه في آن واحد، كما تعتمد الكشف والإخفاء، على نحو ما ذكرت في موضع سابق. إنها لغة احتمالية،

غير وثوقية، تلتقى الاضداد فيها، كما يلتقى الداخل والخارج، والواقع واللا واقع. ولعلنا نجد فى الفصل قبل الختامى من الرواية مثلا واضحاً للغة الاحتمالات، إذ تناقش الشخصيات المشاركة فى الحدث ، والمستمعة إلى شهادة وا د مسعود، احتمالات غير قاطعة تدور كلها حول اختفائه. إن احتمالات القتل ، أو الاغتيال من قبل غريم أو أكثر من غريم من بين هذه الشخصيات نفسها، أو من قبل جهة مجهولة، فضلاً عن الانتحار، أو العودة إلى الأرض المحتلة، تصبح كلها احتمالات واردة، وبالقدر نفسه من امتلاك قابلية الرجحان.

ويهمنى فى هذه النقطة التركيز على أن الاحتمالات المطروحة كلها متساوية من حيث إحالتها إلى حقيقة نسبية مراوغة، الفعلى الحادث فيها لا يقل مصداقية عن الخيالى الأسطورى، أو الوهمى، مما يؤدى إلى الجمع بين خصيصتين متناقضتين، فيما يمكن أن يسمى "تكافؤ الضدين" (١٥) وبالإضافة إلى ذلك يشير هذا المنحى فى الكتابة إلى أن العنصر فوق الطبيعى، أو الخرافى، أو الأسطورى موجود ما دام الناس يعتقدون فى وجوده(١٦)، وما داموا يرون فى أنفسهم جانبا منه، أو يرون فيه جانبا من أنفسهم.

لقد ظهر فيما سبق جهد واع من جانب الكاتب يتمثل فى صنع أسطورة معاصرة للشخصية المحورية فى العمل، كما ظهر أن الكاتب يحقق هذه الغاية الرؤيوية عن طريق استخدام أساليب عدة فى التقنية من شأنها أن تجعل الشخصيات الأخرى فى العمل تسهم فى صنع هذه الأسطورة. لكن الجانب الأسطورى يتشابك ويتقاطع طوال الحدث الروائى مع جانب آخر رمزى، وعلى الرغم من أن وليد مسعود شخصية تتسم بتكوين نفسى وفكرى متميز وقدرات غير عادية، وأحيانا خارقة، تجمع بين البحث عن المطلق من ناحية والانغماس الكامل فى أنشطة دنيوية ونضالية واجتماعية من ناحية ثانية، تعنى الرواية بتفصيلها، كما تعنى برسم ملامحه الفيزيقية عناية فائقة، وعلى الرغم من ذلك فإن هذه الشخصية المحورية ليست ذاتا فردية فحسب، وإنما تمثل ذاتا جماعية فى الوقت نفسه. إن المساحة التى تخصص فى الرواية للكشف عن جذور وليد مسعود من حيث المولد والبيئة، وظروف النشأة والخلفية الاجتماعية والثقافية والدينية، قد تشكلت كلها فى فلسطين وتنفرد أربعة فصول بتفصيلها، غير ما جاء فى الفصول الأخرى لإضاءة جوانب أساسية فى حياته، مثل علاقته بابنه الذى يعمل مع المقاومة واستمرار صلته بالأرض المحتلة بعد نزوحه إلى بغداد، فضلاً عن احتمال عودته إلى موطنه الأصلى فى نهاية الرواية، هذه المساحة التى تشغل الحيز الأكبر من الرواية إنما تدل- أو على الأقل تصلح لأن تكون مؤشراً دلاليا مهما- على القيمة الرمزية التى تمثلها حياة وليد مسعود واختفاؤه. وإذا أضفنا إلى هذا المؤشر مؤشرات أخرى، مثل تأثير وليد على الشخصيات المحيطة به. إما سلبا أو إيجابا، وإذا أضفنا أيضاً الجانب الأسطورى الذى يسهم الجميع فى صنعه، والاشتراك الجماعى فى البحث عنه، إذا أضفنا ذلك كله، فإن المحصلة الأخيرة تطرح فرضية قوية مفادها أن حياة وليد مسعود واختفاءه والبحث عنه، تشكل معادلاً رمزيا للقضية الفلسطينية خلال الحقبة التى تناولتها الرواية. وتمتد تلك الحقبة من أوائل العشرينيات حتى أوائل السبعينيات، وهى الحقبة التاريخية نفسها التى تعود إليها جذور المشكلة الفلسطينية وتطوراتها اللاحقة. وعلى حين تتوازى أحداث حرب ١٩٤٨ مع خروج وليد من فلسطين- بعد أن تغير اسمه من خميس مسعود إلى وليد مسعود، بمعنى أول فقدان لعنصر أساسى من عناصر الهوية الشخصية والوطنية فى آن واحد على المستوى الشخصى والعام- فإن ابنه مروان- أى الامتداد التناسلى للذات والعنصر البشرى الذى يحمل الخصائص القومية- يقتل فى عملية فدائية عام ١٩٧١، عقب خروج المقاومة من الأردن فى سبتمبر عام ١٩٧٠. ويختفى وليد نفسه فى العام التالى مباشرة، مما يشير إلى اخفاق أصحاب القضية فى التوصل إلى حل لها خلال هذه المرحلة، والبحث عن إمكانات أخرى سياسية أو نضالية.

وبناء على هذا التصور يصح أن نقول إن الرواية تقدم ذاتاً جماعية مقتلعة ومهددة بالذوبان والتحلل ومقاومة، فى الوقت نفسه، لعوامل الاندثار بالفعل تارة،



وبمحاولة الانزراع ومد الجسور تارة أخرى، وبالانغماس النهم فى الحياة تارة ثالثة، أو الانسحاب منها أخيراً، من أجل أن يكون الانسحاب صدمة للوعى، وحثا له على صحوة تواجه الخطر.

إن وليد مسعود إذ ينسحب من دائرة الضوء يصبح أنفذ ما يكون فى قلب دائرة الضوء الغامر إنه يغدو الغائب الحاضر، المفقود الموجود فى كيان الذوات الأخرى، وفى خلايا ذاكراتهم، يتأبى على النسيان والضياع، مثلما أن قضية فلسطين ما تزال تشغل حيزاً مهماً فى ملف السياسة العربية والوجدان العربى.

لقد أشرت فى الجزء السابق من هذه القراءة للرواية إلى تقاطع مستويات، أو دوائرها، وميزت ثلاثة مستويات هى مستوى الحدث الظاهرى ومستوى الأسطورة ومستوى الرمز والمستوي الأخير وهو المستوى الفلسفى. وسوف أركز على قضية فلسفية تطرحها الرواية بصورة أكثر من غيرها من القضايا الأخرى، وهى مسألة الجبر والحرية.

تطرح الرواية تساؤلا مهما إذا كانت هناك اختيارات فعلية متاحة للإنسان بصورة عامة يحدد من خلالها حياته ومصيره؟ وعما إذا كانت هناك حتمية اجتماعية واقتصادية وفلسفية ونفسية شكلت وليد مسعود، بوصفه نموذجاً للإنسان فى كل زمان ومكان من جهة وبوصفه إنساناً فلسطينيا من جهة ثانية، وأدت به إلى الانعطافات الحادة التى تجاذبت حياته إلى أن كانت نهايته المأساوية؟.

وتتعدد الإجابات بل إن الرواية كلها، فى تصورى، إجابة ممتدة، متعددة الأوجه على هذا السؤال، ولا يهم أن تكون هذه الإجابات متجانسة، بل إنها كثيرا ما تكون متعارضة أيضاً ومن هذه الإجابات نجد واحدة منها تناقش القضية فى عمومها على نحو ما جاء فى كلمات الكاتب الفلورنسى بيكو ديلا ميراندولا، فيقول "قال الله للإنسان: وحدك أنت لا يقيدك رابط، إلا إذا إلا إذا اتخذته أنت بالإرادة التى وهبناك إياها. فى مركز الدنيا وضعتك فيه ليسهل عليك أن تتلفت حولك وترى كل ما فيها. لقد صنعتك مخلوقا، لا أرضيا ولا سماويا، لا فانيا ولا خالدا، لكى تكون خالق نفسك وتختار أى شكل تتخذه لنفسك» (الرواية ص ٢٣٤)

تشير إجابة الكاتب الايطالى إلى الصراع فى نفس الإنسان بين السماوى والأرضى، وهو صراع لا يلغى المسئولية الأخلاقية ولا دور الإرادة الإنسانية التى توظف فى هذه الحالة من أجل الحصول على توازن، أخفق وليد فى بلوغه حين ذكر فى شهادته «لقد تدمر توازنى ورجحت فىّ كفة الظلام» (ص٣٢). وفى الوقت نفسه تطرح كلمات الكاتب الإيطالى جانبا من جوانب المؤثرات الثقافية الغربية لدى وليد، الذى نقل الاقتباس عنه.

لكن الرواية إذ تطرح إجابة ما فإنها لا تتوقف عندها، وكثيراً ما تنفيها، وذلك وفقاً للمنحى الذى اتبعته فى تقديم رؤيتها الفلسفية لنسبية الحقيقة. إن المرء «حصيلة ثقافته. وبما أن الثقافة مصدرها اليوم الكتب الغربية- أو الجامعة بمناهجها العلمية التى مصدرها الحقيقى هو أيضا الغرب- إذن فالمثقف حصيلة غربية، أى أنه لا صلة لفكره فى أعماقه بطبقته وأرضه.. وإذا كان مثقفا ثقافة عربية تقليدية، فهو أيضاً حصيلة فكر سلفى مثالى يستنكف عن الطبقة والأرض» (ص ٣٥٥) وهو منطق مرفوض من منظور آخر، تقدمه شخصية أخرى، إذ أن نتيجته أن تصبح الثقافة نوعا من الخيانة ويترتب عليه أن يصبح اللامثقفون الوطنيين الوحيدين. وهذا بالتالى يتنافى مع كل منطق.

وتبقى إجابة أخرى تتعلق بالحتمية البيئية والاجتماعية. وعلى حين يؤكد جَواد حسنى مثلا، على أن خلفية وليد، مولدا وقضية، جزء مهم وحاسم فى تحديد مسار حياة وليد مسعود، فإن مَريم الصفار تظهر على الطرف الآخر، فتجزم بعدم صحة هذا الزعم، ثم تعود فتعترف به جزئيا.

وتضيف «المهم أن وليد أيضاً شئ آخر.. شئ فذ، مختلف عن الناس، مغاير لكل أحد. هناك الأيديولوجى، الجماهيرى، الذي يريد ويستطيع، أن يكون فى قلب المعمعة.. هناك الرجل الفاعل (الأكتيفست) المستعد لإلقاء القنابل وكتابة المناشير السرية.. إنه جزء تلقائى من كيانه، أو ناحية واحد من كيانه، وذلك لأن لبقائه حجة

إضافية، تغذى الناحية الأخرى من كيانه، وهى أيضاً تلقائية وجوهرية... فإزاء هذا الفاعل القلق، المتسائل، هناك، الزاهد، البعيد فى قرارته عن الجموع، المغلف بطوايا الأفكار والأحلام- هل كان هذان المستويان فى حياته متناقضين؟ من يدرى؟» (ص٣٤٩)

هكذا لا تصل الرواية، أو أنها ترفض الوصول إلى نتيجة قطعية بشأن وليد. وتطرح فى النهاية السؤال الإجابة «هل ثمة نتيجة قطعية فى أى حدث فى الحياة، دع عنك حياة إنسان كاملة؟.. هل الوقائع دائماً مادية ومحسوسة ومعقلنة؟ أليست ثمة، فى بعض الناس قوة لا تعللها هذه الوقائع، لأنها فيض ينابيع لا يحددها تشريح، أوفعل، أو مكان؟ القرائن لا تنسجم دائما، والتناقض قد يظهر فى أدق الأجزاء، ولكن من قال أن أجزاء الحياة تتماسك منطقيا وتناغميا فيما بينها؟ وحيثما كانت الحياة صراعاً مستمرا، وجريا مستمرا، وحبا مستمرا- وهذه كلها تحتم خلق العلاقات التى تتضارب فيما بينها- كان حاصل الأجزاء معا أكثر من مجرد مجموعها بكثير. وهل كان وليد إلا حاصل حياته وحياة المحيطين به، حاصل زمانه الخاص وزماننا العام، وفى وقت واحد، وأى زمان كان كلاهما، زمانه وزماننا!» (ص٣٧٨-٣٧٩)

ولعل فى الاقتباس السابق المطول إجابة شافية للقضية الفلسفية المثارة، غير أنه لا يقدم تفسيراً للموقف العبثى الذى انتهى إليه وليد بعد أن أخفق فى الحفاظ على توازنه. لقد أدت التناقضات والأضداد التى تصطرع داخله إلى نوع من العدمية. وهذا الموقف العدمى يجعلنا، بعد أن تكشفت لنا أبعاد حياة وليد مسعود وشبكة العلاقات التى تربطه بالعالم، تعود مرة أخيرة إلى شهادته المسجلة إذ يقول « تقول اهرب قبل أن يفوت الأوان، دائماً يفوت الأوان دائما نصل متأخرين حيث لا يفيدنا طيران ولا أجنحة وتغزونا الغربان فى وضح النهار وحلكة الليل لا فرق لا فرق لالالالا» (ص ٣٣)

وجدير بالذكر أن هذا الموقف العبثى الذى ينتهى إليه وليد مسعود ويجرفه إلى النفى المطلق للمواضعات الاجتماعية جميعها، وحتى للحياة نفسها، كما ذكرت، يتماثل مع مصائر الشخصيات الرئيسية الأخرى فى الرواية، وهى الشخصيات التى ظهرت من خلال السرد بوصفها وجوها لدخيلة وليد، وإن كانت هذه النهايات قد تنوعت فهى لا تخرج عن الموت فى الحياة، إما بالصمت أو بالجنون أو بالعزلة المطلقة.

ومن اللافت هنا أن هذه الرؤية العبثية فى الوقت الذى تفضح فيه التناقض بين العالم الداخلى والعالم الخارجى لمعظم شخصيات الرواية، وكلهم ينتمون، على نحو ما ذكرت من قبل، إلى فئة الإنتليجنسيا، إلا أنها لا تتعدى هذه الفئة إلى فئات اجتماعية أخرى فى المجتمع الذى تدور فيه الأحداث. إن الرؤيا هنا تتركز على ما يتفتت ويتحلل، ومن ثم تفتقد البعد الجدلى الذى يفترض أن الموتى لا يدفنون إلا عندما يكون الأحياء قد جاؤوا لتعويضهم.(١٧) لكن منطق الرواية الداخلى يجعلنا نميل إلى أن كشف تناقضات هذه الفئة وتعرية سلبياتها، يوظف فى هذا العمل، ليكون صدمة للوعى وحافزا على التغيير. ومما يدعم هذا الميل ويؤكده وينفى إمكان أن تكون الرؤية العبثية أمرا نهائيا محتما اللهجة الاحتمالية التى تنتهى بها الرواية بالإضافة إلى الوظيفة الرؤيوية التى تضطلع بها النهاية، تقدم فى الوقت نفسه وظيفة شكلية مهمة إذ تفتح النص على وجود محتمل لوليد مسعود فى مكان ما، الأمر الذى يكسر الرؤية المركزية العبثية المغلقة فى الرواية. ويتفق مع المنطق الداخلى لهذا العمل الذى يمكن إجماله فى العبارة التالية:

يعتمد منطق رواية «البحث عن وليد مسعود» تشكيل الأطر، أو الدوائر لكى يكسرها، فدائرة الأحداث المقدمة فى قالب بوليسى تنكسر بدائرة الأسطورة، إذ يتحول فائض التجربة من الآنى المحبط إلى الدفين الكامن فى العقل الجمعى، حيث تتخلق أسطورة وليد مسعود من رمادها كما العنقاء. لكن هذا الإطار المتغلغل فى اللاوعى ما يلبث أن يتشكل حتى ينكسر بالواقع الفعلى للقضية الفلسطينية، ويُحدث هذا الانكسار، الذى يتم بوعى شديد، ما يشبه الصدمة المنبهة والمحذرة فى آن واحد. وحين تتشكل حياة وليد مسعود من ظروف بيئية وعوامل سياسية

فإنها تمثل، في هذا الجانب، بعدا رمزيا لقضايا الوطن السليب. وهي ليست قضايا محلية فحسب وإنما تنداح دائرتهـــا في دائرة أوسع تجسد قضايا محلية فحسب وإنما تنداح دائرتهـــا في دائرة أوسع تجسد قضايا الإنسان الوجودية والوضع البـــشري في كل زمـــان ومكان. وكما تتشكل الرؤيا العبثية فإنها تتبدد بفعل الكتابة. والكتابة إيمان بالحياة ونفي لليأس.

أما لماذا تكون الكتابة فـعـلا وإيمانا بالحياة؟

الإجـابة تعـود إلى بداية هذه القراءة. العين تسمع والأذن ترى والذهن يتفتح على زخم كثيف حين يســتحضر فنان قدير صور الجمال، أو حتى القبح الجميل، المكنون في ذهنه ووجـــدانه ويجســدها في عمل فني مشع تتخلق الموجودات في ضوئه الباهر من جديد. أوليست جرونيكا بيكاسو وتمثال القنوط المشيد في مدينة روتردام بهولندا ومسرحيات سارتر الخانقة وأعمال بيكت المثقلة باللاجدوى، أو ليست جميعها رفضاً لليأس الذي توحي به للوهلة الأولى؟ إن هذه الأعمال ليست المعادل الجمالي لعبث الوجود، وإنما هي سؤال ينفجر في وجه العالم، وهي أيضاً الجواب والبديل، وفعل الإيمان الذي يعيد بناء العالم في نظام فني محكم.

الهوامش:

جبرا إبراهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود، مكتبة الشرق الأوسط، الطبعة الثالثة، بغداد ١٩٨٥.

* *استعير هذه العبارة من عمل من أمثال الدكتور ثروت عكاشة: موسوعة تاريخ الفن- العين تسمع والأذن ترى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧١-١٩٧٤.

١- من قصيدة للشاعر الأمريكي والت ويتمان Walt Whitman بعنوان: Song of Myself الاقتباس عن: Joseph Hell- er, Something Hap- pend

٣- لمزيد من التفاصيل حول هذه النقطة، Patricia Waugh, Met- aication- The theory and practice of self- conscious fiction, (new Accents) Mothuen, P 58and82.

٤-Multivalence مصطلح كيميائي ، يطلق على الجزئيات الصغرى لعنصر من العناصر التي تمتلك قابلية الدخول في تفاعلات كيميائية تنتج عنها مركبات متعددة. وعلى العكس من هذه الخاصية تتسم جزئيات أخرى بالتكافؤ الأحادي Univalence فلا تدخل إلا في مركب واحد. ويتحقق التكافؤ الأحادي في مجال القص عندما يسود السرد موقف عقلي، أو عاطفي منفرد لروٍ واحد مهيمن omnisient يجسد القيم في العمل القصصي. في الوقت الذي يتحقق السرد الذي يتميز بالتكافؤ عن طريق مناظير عدة، تمثل رؤى الذوات الساردة للحياة على نحو متكافئ، كما تمثل مواقفها المتنوعة من القضايا الفلسفية والاجتماعية والحياتية التي يطرحها العمل الأدبي، الموقف الكلي، متعدد الأوجه، لهذا العمل ذاته، تجاه القضايا المطروحة. انظر: Alan W. friedman, Multi- valence- the Moral QualityOf Form in the Modern Nov- el,Louisiana State Univ. Press, 1978,P.3.

ويتسم السرد المتميز بالتكافؤ المتعدد بالعلاقة الوثيقة التي تربط منظور سارد ما بمنظوراً سارداً ما غيره،لكن المنظورين،على الرغم من ذلك، لا يندمجان، كما أن كل منظور منهما لا يمتلك الحقيقة النهائية. ويتناظر هذا التصور مع مفهوم باختين للطبيعة الحوارية للرواية ذات الأصوات المتعددة.انظر: Mikhail Bakh- tin,Problems Of Dos- toesvsky's Poet- ics,Trans,by R.W.Rostel.Ardis,Mich. 1973,P.106.

وقد ترجم هذا العمل الى اللغة العربية بعنوان: م.ب.باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي،دار الشئون الثقافية العامة،بغداد ١٩٨٦. انظر ص٩٧.

٥. تتماثل وظيفة الشهادة في هذه الرواية مع وظيفــة البــدايات

القصصية بصورة عامة.وعلى الرغم من ان الشهادة ليست المدخل اللغوى لعالم النص الروائى ،بمعنى الافتتاحية التى تؤسس الشروع فى العمل الأدبى،إلا انها تؤدى فى الرواية التى نحن بصددها،الوظيفة نفسها،من حيث تهيئة القارىء لنوع من التلقى المطلوب الذى يتيح له استقبال معظم مكونات الرسالة اللغوية،الخفية منها والمعلنة.إنها تهيىء القارىء لعملية استرجاعية تحدث بعد تعرف العمل ككل.لمزيد من التفاصيل حول مفهوم البداية ودورها،انظر:

صبرى حافظ،البداية ووظيفتها فى النص القصصى،الكرمل،عدد(٢١-٢٢)١٩٨٦ص١٤١-١٧١.

٦. Patricia Waugh,op.cit.P.3

٧. انظر هامش سابق رقم(٤) خصوصاً الاشارة الى مفهوم م.ب.باختين للرواية الحوارية.

٨. جبرا ابراهيم جبرا،الفن والحلم والفعل،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد ١٩٨٥،ص١٦٦-١٦٧.

٩. D.H.Lawrence,Selected Literary Criticism,Edited by Antony Beal .New York,Viking,1956.

١٠. لتوضيح هذه النقطة ،انظر: شكرى عياد،البطل والأساطير، دار المعرفة ، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٧١، ص ٢٤.

١١- من الخصائص المهمة للفن الذى يشتمل على رؤى شبقية التجاء هذا النوع من الفن إلى تقديم الأشياء والأحاسيس والأفعال والصور وكأنها تحدث للمرة الأولى، مما يؤدى إلى دحض الألفة De-familiarization التى تكتسبها المرئيات والمشاعر عن طريق الاعتياد، الذى يؤدى إلى أن يفقد الإنسان احساسه بالحياة، ويجمد إدراكه لها بصورة ديناميكية متحركة، تختلف عن التقبل السلبى الاستاتيكى. ولا تقتصر خلخلة الألفة على الجانب الحسى فقط وإنما تمتد كذلك إلى الجانب المعرفى، مثلما تمتد من الأدب إلى الحياة.

V. Shoklovsky,Art as Technique,in RuanFormalist Criticism,Four Essays,Trns.by L.T.Lemon and M.J.Reis,Univ.of Nebraska P24Press,1965,

١٢- انظر على سبيل المثال رواية الكاتب:

جبرا إبراهيم جبرا، الغرف الأخرى، مكتبة الشرق الأوسط، الطبعة الثانية ، بغداد ١٩٨٧، ص ص ١١٨-١٢٤.

وانظر أيضاً روايته:

جبرا إبراهيم جبرا، السفينة، دار الآداب، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٧٩، خصوصاً فيما يتعلق بشخصيتى وديع عساف، وهو أيضاً فلسطينى مهاجر، وشخصية عصام السلمان، ويمثل نظيرا ومكملاً لأبعاد الشخصية الأولى.

١٣. Patricia Waugh,op.cit.P.81.

١٤- نبيلة إبراهيم، قص الحداثة، فصول، المجلد السادس، العدد الرابع، ص ٩٥-١٠٧.

١٥. يمكن ترجمة مصطلح ambivalence بتكافؤ الضدين، أو الجمع بين خصيصتين. والمصطلح مشتق من الأصل نفسه الذى يرجع إليه مصطلح Mutivalence بمعنى التكافؤ المتعدد الذى اشرت إليه فى هامش(٤) بوصفه استعارة من علم الكيمياء تشير إلى تعدد المناظير فى العمل الروائى، غير أن تعدد المناظير فى السرد لا يحول دون أن تكون هذه المناظير أضدادا متكافئة، انظر:

Alan W.Friedman' op. Cit. p.3.

١٦- ت. تودوروف، قراءة تودوروف لمائة عام من العزلة، عرض: علوط محمد، الأقلام، العدد ١١-١٢ تشرين الثانى- كانون الأول ١٩٨٧، ص ٣١٨.

١٧- ميخائيل باختين ، الخطاب الروائى، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة ١٩٨٧، ص ١٨٣.



الحلاج: شعرية التصوف

د . سامي علي

رعْد في سماء التصوف: ذلك هو الحسين بن منصور الحلاج (٨٥٧ - ٩٢٢م)، الفارسيّ الأصل، العربيّ اللغة، المنتمي إلى هذه القلة النادرة من الشعراء الذين يتلاشى عندهم التمييز بين الشعر والفكر. وهذا التلاشي لايكون إلا إذا كان الشعر سامياً، والفكرُ عميقاً. ولمّا كان الحلاج صوفياً قبل كل شيء، بل من أكبر أهل التصوف في كل عصر، نجد أنّ وحدة الفكرة والشعر لديه تقوم على خبرة للكل تستهدف التعبير عن علاقة فريدة بالمطلق. علاقة غير باترة وغير مبتورة، تجمع بين النفس والجسد، بين العقل ونقيضه، بين تناهي الموت وأفق البعث، فيها يستحيل القلب والخيال، بتأثير الحب، إلى أداة للمعرفة وحاسّة من الحواس. والشعر ههنا لاينفصم عن الحياة، «فالأغنية وجود» (ريلكه) حياة توجهت كلها وجهة الواحد الأحد الذي يوحد ولكن من خلال التمزق، يهدي إلى الحق ولكن من خلال التناقض، يكشف عن ذاته وعن الذات ولكن من خلال تعدي كل شيء. فالشعر عند الحلاج هو الصّورة القصوى التي يتخذها الفكر مؤقتاً قبل أن يصمت صمتاً نهائياً، هو تخط للذات لبلوغ مالا سبيل إلى تخطّيه.

والفكر ليس الأفكار في تعدّدها، الأفكار التي لامحل لها عند الحلاج. وليس الشّعر صياغة تعليمية لمعرفة مشتركة هي مايسمى بالفكرة. وحيث يكون الفكر شعراً والشعر فكراً، فإن في وحدة القمة والهوة حركة يتميز بها الفعل الخلاق إذ يخلق مكاناً وزماناً ينفرد بهما. وهو فعل خلّاق أو مسارّ روحيّ يسعى إلى ما يتعدّى كل فكر. وفي هذه النقطة التي هي حضور وغياب ينطق الشاعر بما يتخطّى الذات والزّمن التاريخي المميز للذات. وكل قول ههنا اندفاع غير مقيّد، أمواج متضاربة تنطلق فجأة، شقّ يعبره ما لايطاق، تجاوز لكل حدّ: ذلك ماتعبر عنه لفظة شطح. وكل ما قال الحلاج، بغض الطرف عن الصورة التعبيرية التي ينتمي إليها، هو هذا الفيض الذي لاحدّ له. قولٌ مُفرط لايقاس، يجرح لمجرد وجوده، يحدث في حائط اللغة ثغرات ينساب منها نور آخر من عالم آخر هو الآن ذاته. ووظيفة اللغة التوسط بين العالمين، شأنها في ذلك شأن الملك الذي يؤدي

الرسالة. فالحقيقة ليست هي بالشطط ولا هي بالمبالغة.

الحـــلاج: «لو ألقى ممّا في قلبي ذرّة على جـــبــال الأرض لذابت»- «الكفر والإيمان يفترقان من حيث الاسم وأما من حيث الحقيقة فلا فرق بينهما». «اضرب بالدنيا في وجه عشاقها وسلّم الآخرة إلى أربابها».. «علامة العارف أن يكون فارغاً من الدنيا والآخرة» - «لاتقل بإثباته ولاتمل إلى نفيه، وإياك والتوحيد»- «من زعم أنه يوحّد الله فقد أشرك» - «إعلم أنّ العبد إذا وحّد ربّه تعالى فقد أثبت نفسه».

أقوالٌ تصدم وتبلبل وتقلق، تعارض بديهيّات تسلطنت وأصبحت السّلطة عينها، فيها أستفزازٌ أدّى إلى هذه الفتوى التي هي أشبه بضربة السيف الذي صدعَ رأس الحلاّج إثرَ اتهامه بالزندقة وتعذيبه وصلبه: «في قتله صلاح المسلمين».

أقــوال صـــادرة عن سَكْرة العشق، فيها خروج عن الصمت الذي يلتزم به أهل التصوف مع الموجـــــود بالذات. «يا أهل الإسلام، أغيثوني. فليس يتركني ونفسي فأنس بها، وليس يأخذني من نفسي فأستريح منها، وهذا دلالٌ لا أطيقه» - «وليس يستتر عني لحظة فأستريح».

ومـا من لحظة جهل فـيـهـا الحلاّج أنّ الاستشهاد مصيره، وهو استشهاد سعى إليه وتمناه بكل قلبه، معتبراً إياه نهاية هذه الحيرة التي تعرفها الصوفية خير معرفة. وحين تحققت أمنيته أخيراً، إثر قضية دامت سبع سنوات كاملة، كان الموت بوصفة حدثاً موضوعياً عاني فيه الحّلاج ما يعانيه أعداء الإسلام وحدهم، كان الموتُ انعكاساً لحدث ذاتي ،واكتمالاً لمصير. ومن هنا هذه الصيحة الأخيره التي تجلت فيها حقيقة، الإستشهاد: «حسب الواحد إفرادُ الواحد له».

ولاسبيل لتفهم أعمال الحلاج، بما تثير منْ عجب أو غضب أو تطلع، دون هذه العلاقة بالواحد الأحد. أعمال نابعة عما يسميه الحلاج بالأحوال التي تتسلط على الصوفية، «فالأحوال تُصــرّفــهم لاهم يُصــرفــون الأحوال». أحوال يعانيها المرء دون أن يدرك كنهها أو يعرف مصدرها: «كما لايملك العبد أصل فعله كذلك لايملك فعله». أفعال هي مواجيدُ القلب يتجلّى فيها الموجود بالذات حاضراً أو غائباً في آن، عبر خبرة تلتقي فيها الأضداد: «ما فرّقت بين نعمته وبين بلائه ساعة قط». والشعر ههنا ارتجال يتّم في موقف مشبع بالانفعال كسماء عاصفة، قريب الصلة بالجو الكهرب المميز للمحاورة في تصوف الـ «زن» (ZEN). إنّ ما نقله عن الحلاج أحد الشهود يمثل خبرة الخلق عامّة عنده، خبرة تصدر دوماً عن حال من الأحوال»... ثم طاب وقته وأنشأ يقول في وجده..»: وجد هو نشوة لاتتعارض مع الوعي بل تندمج فيه اندماجاً كاملاً وكأنّ النشاط النفسي حلم وفكر في آن. «فالعبقرية هي تأني الحلم واللا حلم» (نوفاليس NOVLIS).

إن أسلوب الشـــعـــر عند الحلاج، وإن كان دقيقاً ومباشراً وقريباً من اللغة الدراجة قرباً يسمح بالخروج أحياناً على قواعد النحو، مرتكباً «أخطاء» نحوية لايتم تصويبها إلا بإضعاف الطاقة التعبيرية للقصيدة ككل- إنّ هذا الأسلوب نقل للقوى المتضاربة المعتملة فيه. أسلوب يقتبس من شعر الغزل حيله ولوازمه، وفيه يتّم الجمعُ بين الإلهيّ وغير الإلهي، بين المطلق والنسبي، بفضل كيمياء لفظية تتحقق فيها معجزة التوفيق ما بين العقل وما يتعّداه.

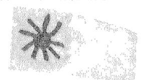
معجزة أداتها «الإشارة» وهي وسيلة للتعبير عن الأكثر بالأقل. إلا أنّ الإشارة عند الحلاج ليست مجرد شكل لمضمون يمكن التعبير عنه تعبيراً آخر، وإنما الإشارة شيء نهائي كالصرخة. فهي تُوجد أولا توجد، وجودها لا مردَّ له. إنها صورة المعرفة الشعرية، وحدث صوفي لرؤية القلب، فهي أشبه «بالنقطة التي لاتزيد ولا تنقص» رغم أنها أصلُ الخطّ والقوس وهندسة المرئي جميعاً. وفي الإشارة مصدر الشعر والفكر معاً. والصورة الإشارية مرآة يتجلّى فيها

الموجودُ بالذات.

يقول الحلاج ردا على سائل يطلب العلم: «من لم يقف على إشاراتنا لم ترشده عباراتنا». ثم أنشد قصيدة رائعة مطلعها حا شاي آه أنا أم أنت؟ هذين إلهين/ حاشايَ من إثبات اثنين». قصيدة من الجليّ أنها لاتنتمي إلى العبارات بل إلى الإشارات، الإشارات التي هي علامات مكانية أيضاً، تجمع ما بين اللفظي والبصري، مابين الشعر والهندسة البصرية للفكر.

والإشارة ليست رمزاً بل واقعٌ تحول إلى معرفة، اقترابٌ من الوجود بالذات وتبلورُ لمحة من النّور نور، ينير إلى حدّ الأنبهار وانطماس معالم المرئى («لانوار نور النّور فى الخلق أنوان») وعدم التمييز بين النور وما ينير ومصدر النور مكان غير المكان، هو هذه الشمس التى «فى متناولها بعد» والتى هى مركز المعرفة الصوفية. فثمة إذن استقطابُ أدّى بالحلاّج إلى خلق شعر أصبح الصّمت جزءاً منه واكتفى عن التسمية بالإشارة، الإشارة باللفظ عمّا يُجاوزُ اللفظ وهو ما يتبدى عند الحلاّج فى استخدامه الأفعال المتعدية مع إهمال المفعول به: أشار لحظى بعين علم/ بخالص من خفيّ وهمى». فالقول الشعرى يجب تجاوزه. وهو قول يجاوز ذاته إلى ما ظلّ فى الأفق مطلقاً لاسبيل إلى تجاوزه وذلك عينه هو ما ينص عليه الفيلسوف المعاصر «فتجنشتاين WITT-GENSTEIN إذ يقول: «لا ريب فى وجود ما لايمكن التعبير عنه، الإشارة وحدها تدلّ عليه، باعتباره العنصر الصوفى». وإن ما يشير إليه هذا الشعر باستخدامه صوراً ترسم شكل الفكر ذاته، هو القرب والبعد، هو حضور معجز الإدراك.

فالصور لدى الحلاّج إشارات حقة، سواء استهدفت التعبير عن البسيط أو المركّب، صور تتّسق تارة فى نسق رحب كأنه التنفس السهل، وتتمركز حول نقطة تنبثق منها الطمأنينة، وتارة تتتالى فى لهفة من يسرع نحو غاية. ففى الرؤى التى تتميز بالسلاسة والرقة والتقوّس كظلال أمسية يتفتح فيها القلب للحب والجمال الأقصى («طلعت شمسُ من أحب بليل/ فاستنارت فمالها من غروب»)، نجد رؤى أخرى لاهثة منبهرة كأنها فى استقامتها وقسوتها خطوط الظهيرة التى لاردّ لها («إذا دهمتك خيول البعاد/ ونادى الإياس بقطع الرّجا») فالمخيلة الشعرية عند الحلاّج تنبثق من نقيض إلى نقيض، فى حركة قبض وبسط، توحّد وتفرقة، حضور وغياب، صحو وسكر، محو وبقاء وكلّها أحوال يعانيها القلب فى سلوكه إلى الواحد الأحد، أحوال تتمثل أيضاً فى هندسة بصرية عناصرها النقطة والمستقيم والقوس، صادرة عن رؤية صوفية حقة رغم تبدّيها فى صورة «زخارف» تتألف تألفاً شكلياً بحتاً، شأنها فى ذلك شأن الخط العربى الذى يخضع للمبدأ الخلاّق نفسه غير المرئى. وها نحن نقترب مما هو فريد فى شعر الحلاّج: فإنّ ما يظهره هذا الشعر خفى فى الآن ذاته. فهو سر ظاهرٌ على نمط الوجود الإلهى («هو الظاهر والباطن») أو على نمط الرّسوم الزخرفية العربية التى لايتميز فيها السّطح عن العمق. فالتقابل بين الرّمز والمرموز إليه، بين المضمون الظّاهر و المضمون الباطن. يتلاشى فى علاقة أعمّ يستوى فيها الحدّان المتضادان: الظاهر والباطن. والتناقض هنا غير منفصل عن اللغة العربية التى تنمو فيها هامشيّاً، على تخوم ما لايُمكن التعبير عنه. ألفاظُ متضادّة المعانى هى الأضداد. ألفاظ غامضة المصدر، لاتنمّ البتة عن عجز أو قصور فى القدرة التعبيرية، بل هى على العكس تخلق مكاناً إضافياً داخل اللغة ذاتها، يتطابق فيه المعقولُ واللا معقول، مكاناً لما هو مقدس. والأضداد من خصائص الأسلوب القرآنى، فضلاً عن أنها تحدد البناء المتعالى للخبرة الصوفية التى تقع فى حيز القرآن ذاته. فثمة أفعال تدلّ على الحركة ونقيضها: صرى (جمع وقطع، تقدّم وتأخر، علا وسفل)، طلع





(طلع وغاب)، زَحَل (دنا وبعد)، أسرّ (أظهر وكتم). والمثل يقال عن الصفات: غاض (مظلم ومضيء)، أسود «أسود وأبيض»، غابر (ماضي وباقي)، ساقب (قريب وبعيد). ويقال أيضاً عن الأسماء: البين (الوصل والقطع)، الشمم (القرب والبعد)، الإخفاء (الإخفاء والإظهار)، الرّهوة (الصعود والهبوط). ويقال أخيراً عن الظروف: وراء (وراء وأمام)، دون (فوق وتحت)، بعد (بعد وقبل). والمهم على أية حال ليس هو مجرد وجود ضد أو آخر، بل هو أن لغة بعينها لها من الثراء مايجعلها تسمح بوجود الأضداد مع قدرتها على التعبير عن الفروق بين المعاني تعبيراً مختلفاً. وهذا لايعني أن الخبرة الصوفية التي تتأتى فيها المعاني المتناقضة، تحددها الأضداد. فالعامل الحاسم هو هذا الجو الطليق غير المقيد الذي يزدهر فيه الفكر حين لايطرح التناقض جانباً والأعجب من ذلك أن التناقض ليس فقط هو المقوم لوجود الأضداد، بل إن الأضداد تؤلف مقولة تدل عليها كلمة هي ذاتها من الأضداد، فالضد معناه الخلاف والمثل. والأضداد بهذه المثابة تنتمي إلى صورة فريدة من الفكر تقرب مما لايمكن للفكر إدراكه، فكر المتخيّل(١).

وشعر الحلّاج يعتمد على هذا الفكر، إذ يوحد بين المرئي وغير المرئي، بين المماثل والمخالف: «هو أدنى من الضمير إلى الوهم وأخفى عن لائح الخطرات». وليس في ذلك إلغاء للفروق، بل ثمة مايتعدى مقولات الذات والآخر تعديا يتم من خلال الموجود الذي يشير بكل وجوده. ومن هنا صعوبة هذا الشعر الذي هو الفكر: فإنّ ما يشير إليه، بعد تخطيّ الإثبات والنفي، لاسبيل يؤدي إليه. وعلى العكس من ذلك، فإنّ فناء الذات في الواحد الأحد يلغي المسافة أو يجعلها غير ضرورية: «فما لي بُعْدٌ وبَعْدٌ بعدك بعدما/ تيقّنت أن البُعْد والقربَ واحدُ»، فالكل في هذه الخبرة الشعرية موضوع إدراك مباشر يجمع بين جوانبه المتناقضة ويعبر عنها تعبيراً واحداً متأنياً. فنحن إذن بإزاء فعل يعكس النقلة المميزة للأضداد من معنى إلى« نقيضه. فكل شيء في هذا الشعر قريب وبعيد، ظاهر وخفي، صادر عن الإلهام نفسه، إلهام لاينكر وجود الجسد بل يدمجه كأحد مقومات هذه الطفرة نحو المطلق، التي يتلاشى فيها الوجود المفارق. ولاغرو، فالجسم في خبرة التصوف هذه، إشارة شأنه شأن الحدث الذي يقع في الزّمان والمكان، أوكأنه فنّ الخط يتجلّى فيه اللا مرئي. ففي شعر الحلاّج تحقيق لوحدة الداخل والخارج وإظهار لما هو خفيّ. ومن هنا عنفٌ أصيل يتميز به وقدرة فريدة له في التعبير عن المروّع/ شعر يتغنى بموت الّذات في المطلق.

المطلق الذي يتجلّى تارة في صورة «القاتل» «إني لراض بما يرضيك من تلفي/ يا قاتلي، ولما تختار وأختار)، وتارة فيفي صورة «التنين» الذي يقضي بالموت في أوج نشوة السّكر: «فلماذا دارت الكأس/ دعا بالنطع والسيف/ كذا من يشرب الراح مع التنين في الصّيف». وصورة التنين هذه نادرة في الأدب العربي، وإن كانت ترد في التصوف الفارسي، دالة على برج فلكي يتم فيه التقاء الشمس والقمر الباطنيين، في لحظة كسوف أو خسوف الذات، واستحالتها. ولاريب أيضاً أن التنين هو صورة الشيطان في سفر الرؤيا. والشيطان اسم من فعل شطن بمعنى بعد أو أبعد، بحيث يكون الشيطان مظهراً الله في بعده، هو نفي لله وهو الله بصيغة النفي. وفي موضع آخر يتساءل الحلّاج: «فمن ادم إلاّك/ ومن في البين إبليس؟» إن تعدّد الرموز يعني اللا وجود إلا للموجود بالذات، ومعرفة الموجود بالذات هي بفعل الموجود بالذات: «أنا الحقّ والحق للحق حق/ لابسٌ ذاته فما ثمّ فرقٌ». فموت الذّات واستحالتها يتطلبان قولاً مفرداً وجمعاً، أشبه بسطح يعكس النور.

وفي هذه النقطة القصوى التي تتجمع فيها قوى النفس («وحال به زمت قوى السّر فانثنت إلى منظر أفناه عن كل

ناظر»)، حيث لافرق بين الحرفي والمجازي، تبدو كل قصيده كأنها سطح يعكس النوروالنور المنعكس: لحظة يتجلّى فيها المطلق. ومقالة الشاعر لاتنفصل عن الموضوع، بل هي الموضوع، لذا فهي تصدر عن «حالة يتكشف فيها عن طريق القلب الموجود بالذات. والمشاهدة شهادة، شهادة بالموجود بالذات: «بُعدك بالعزل لا بالاعتزال، وحضورك بالعلم لا بالانتقال، وغيبتك بالاحتجاب لا بالارتحال». وشعر الحلاج بل حياته بأسرها شهادة، وهي لفظة يقربها مصدرها من الاستشهاد ومن المشاهدة، وكأن مصير الحلاج مكتوب في طوى اللغة.

والشهادة إشارة، بحيث تصبح القصيدة داله على الموجود بالذات ودالة على ذاتها. إن ما تدلّ عليه القصيدة ليس خارجا عنها بل هو مركزها، هو النقطة التي يتحدد بها الخطّ. والقصيدة طوافٌ روحيٌ حول الله، يتم دون اللجوء إلي الحواس «يطوف بالبيت قومٌ لا بجارحة/ بالّله طافوا فأغناهم عن الحرم»، دوران حول نقطة مركزية تصبح إذ تنداح، بفضل حركة مدٌ وانبساط قصويين، محيطاً لدائرة. وهذا التحول يتم عن طريق الصور الشعرية التي هي وسائط تدل على الموضوع وتخفيه في آن («الذكر واسطة تخفيك عن نظري/ إذا توشحهُ من خاطري فكري»)، وسائط يتعين تخطّيها. إن ما يمنع الرؤية ليس هو الذات، الذات المنفصلة عن الله، المفتقدة إليه. فالمعرفة عند الحّلاج تمتزج بهذه النقطة التي لاتدرك لأنهـا «وراء اللاّ وراء» («لا النور يدرى به، كلاولا الظلم»)، نقطة هي أيضاً مركز الدائرة. والدائرة «لاباب لها ومركز الدائرة هي الحقيقة». فالاقتراب من المركز يقتضي التجرد تدريجياً من الذّات إلى حد الاتحاد بالمركز دون عبور الدائرة، وكأن الشفافية مكان تجلّي الواحد الأحد. والحدس الصوفي هو هذه النقطة المطلقة التي تعبر عنها الإشارة والتي يتم خلالها، في الشعر والتصوف، تلاشيَ الذّات في الواحد الأحد.

وشعر الحّلاج، وإن كان محوره الله، ما برح شعراً للفكر. فكل قصيدة حركة الفكر ذاته، إذ يحدّد وجودها الأصيل ويكشف فيها عن بنائها الظاهر الباطن. فتعقل القصيدة جزءٌ جوهري منها، هو مشاركة في القصيدة، بحيث يلتقي فعل الخلق بفعل إعادة التكوين، في لحظة انبهار ينبثق فيها لـ «عين العلم» فكرٌ لاينفصل عن القصيدة. فكرٌ تبلوره القصيدة في ومضات متعددة هي استحالات للنور المتعالي نفسه. ومن ثمّ فتفهّم الحّلاج لايمكن أن يكون إلا آنياً، كنقطة غير مكانية تخترق المكان، ورؤية مشرفة تجمع الشتات. لهذا كان الفكر إذ يتجه في القصيدة نحو الوحدة، منتقلاً من المركز إلى المحيط، صورة للفكر الخلاق في اتجاهه إلى الواحد الأحد. وهي حركة يتبدى فيها الموجود بالذّات «المترائي في كل هيكل وصورة»، موجوداً تخفيه الشفافية ذاتها. فالقصيدة دليل على وجود الله: «دليل يدلّ منك عليك». بيد أنّ المطلق لايمكن إثباته وإلا كَفَّ عن أن يكون المطلق. لذلك لابدّ من تخطّي الإثبات والنفي، بحيث لايوجد شيء معه، قرين له. وتحقيق اللا وجود هذا، في الذّات وخارج الذّات، هو ماتستهدفه الخبرة الصوفية عند الحّلاج، في توكيده وحدة الموجود والموجود بالذّات، وحدة العاشق والمعشوق، تلاشي الأنا في الأنت. إن ما يراه الواحد في مرآة الماء بعد عبوره «فلوات الدنو»، صورة للذات هي الذات المطلقة، تحوّل أنا إلى أنت تحولاً مطلقاً. والصّور تتساوى من حيث أنها جميعاً مظاهر للمطلق.

وهذا التحول ترتكز عليه المعرفة الصوفية ويقوم عليه الوحي الشعري، رغم قصورهما عن عبور الهوّة التي تفصل عمّا لا صورة له («ليس كمثلة شيء»). ولا فرق ههنا بين الشعر والتصوف، نظراً لأن «الشعر يعبّر عمّا لايمكن التعبير عنه. (أكتافيو باز octavio paz).



التغريب فى التشكيل الحديث

أحمد فؤاد سليم

حملت إلينا السنوات العشر الأخيرة استخدامات بعضها خاطىء ومختلط، وبعضها الآخر توفيقى، أو ملفق، لمفهوم مصطلح "التغريب" -، وذلك حين نسبها عدد ممن يكتبون حول الفن فى الصحف إلى حركات وتيارات الفن المصرى الحديث، والفن المصرى فيما بعد الحديث، بغرض إلحاق تهمة "التبعية"، وفقد الهوية الفنية لصالح مظلة السياق الغربى.

تلك "الهوية" التى هى ففى نظر أولئك الذين يكتبون عن الفن فى الصحف مجرد المحاكاة لصور التراث المنمط، أو لتقاليد وعادات الفقراء، على اعتبار أنهم "العدد الغالب" - أى محتوى الهوية - - الذى يطلق عليه مجتمعات ما يسمى بالعالم الثالث مرة والشعوب النامية مرة. أى أنه تغليب لمنهج يتم على أساسه استنطاق الفن على غير لغته، وتوظيفه لكل ما هو "ماضى"، وليس لكل ما هو "معرفى".

أو لعله فى حقيقته رفض "العاجز" لنموذج مجتمع المعلومات، والتجريب، وتكريس "عصابى" لنموذج الجمال الذى فرزته مستويات الصفوة - كانت هذه "الصفوة" عسكرية أو دينية، أو حاكمة - منذ العصور الوسطى وحتى نهايات القرن التاسع عشر.

* * *

ومن ثم، فقد نجم عن ذلك صراع بين أولئك الذين يرفضون، مدفوعين إلى ذلك تحت ضغط ثقيل من عواكس العجز الذى سرعان ما يتمحور - أى العجز - إلى مستوى عقيدى "وبين أولئك الذين يؤيدون "الحديث" و"ما بعد الحديث"، كتساوق ضرورى لما هو "مدنى" وإلى ما هو حتمى.

بل إن بعض أولئك الكتبة الذين يكتبون فى الفن قد خلطوا أحياناً خلطاً مؤسفا بين مفهوم "التغريب" ومفهوم "الاغتراب"، فاستبدلوا الأولى بالثانية، والثانية بالأولى، دون أن يحاول أى من هؤلاء، أن يتريث قليلا ليفرق بين أضداد فى اللغة، وفى المعنى الاصطلاحى ذاته.

وهو حال يشير إلى فقر محزن فى صميم البديهيات الثقافية التى هى جزء من شروط الكاتب فيما يكتب للناس.

فعلى حين أن "التغريب" OCCIDENTALISM هو باختصار التبعية لكل ما هو غربى، مع طبع العالم بطابع المجتمع الواحد، والبعد الواحد، فإن "الاغتراب" ALIENATION هو نوع من الانطواء على شعور الفرد بانفصاله عن ذاته، أو هو نوع من تلاشى المعايير على حد تعريف الفيلسوف الفرنسى "دوركايم".

على أن أولئك الكتبة يعتبرون أن كل ما هو "حديث" ما هو إلا نسيج شيطانى، لأنه - فى نظرهم بالضرورة - يمثل تبعية - تكاد تكون استعمارية المغزى - للغرب.

وما دام هو كذلك، فهذا "الحديث"، هو بالتالى عدوانى، وخيانى، وغير وطنى -، وبالتالى هو نوع من فقد الهوية كلية، وضياع "للتابوه" المعبود، أى "الأصالة".

إن كل صورة تحاكى الواقع أو تعتمد على دليل تراثى الطابع، أو تحمل علامات تشير إلى أوصاف ذات عناصر قرائية أو شخصانية بحيث تقوم بدور الشارح الثانوى للنشاط الرئيسى ILLUSTRATION، أو تتضمن محتوى لجمالية فرعونية أو إسلامية، أو شعبية، أو تتفحص معيشة الناس الاعتياديين وسلوكهم من فقراء المدن وفلاحى القرى، هى جميعا فى نظر أولئك الكتبة أعمال فنية ذات "هوية مصرية"، بل أن كل ما هو "ماضى" أفضل من كل ما هو "حاضر"، وأفضل من كل ما هو "مستقبل"، حيث أن هذا "الماضى" فى تصورهم هو معيار "الهوية"



التى يبحثون عنها.

* * *

وهم يرفضون كل ما هو "حديث" على اعتبار أنه غارق فى "أوتوماتية" "التجربة الغربية"، أى أن "الحديث" هو وحدة نتاج الغرب "الجغرافى"، كما أن الأسلوب، وعمارة العمل، ومدركات الصورة، وتقنيات الفن ذاتها، هى من ذات التجربة الغربية وروحها. بينما الكلاسيكى (من الأغريقى وحتى الكلاسيكية المحدثة)، والرومانتيكى، والطبيعى، والانطباعى، والتعبيرى، والرمزى، والوحشى، فهى جميعها تيارات ومدارس مقطوعة الصلة بهذا الغرب الجغرافى، بل إنها - فى حدود تصورهم الموهوم - تكاد وتمثل جزءا من الكيان الثقافى لما هو "مصرى"، ومن ثم فهى - فى نظرهم أيضاً - "الأصالة" مختلطة "بالمعاصرة"، و"التراث" مرتفق "بالتجديد"، و"الحضارة" ممتزجة "بالثقافة"، تلفيقا مرة وتوفيقاً مرة أخرى.

* * *

فالحداثة، وما بعد الحداثة - كما يراها هؤلاء - ليست سوى مجرد فيض ثقافى "استعمارى" قادم إلينا من بلاد المركز، التى هى "الغرب".

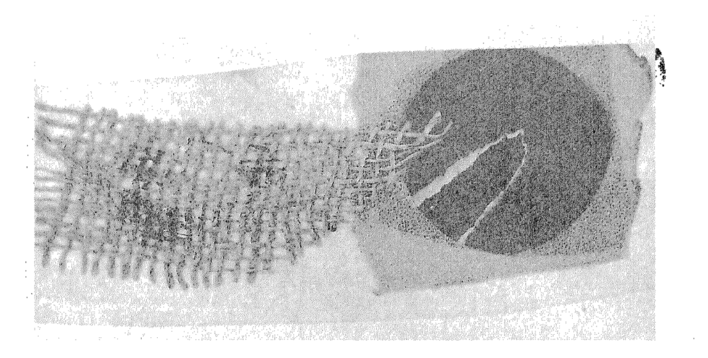
وتطرفهم هذا، هو حالة تشبه إلى حد بعيد فكرة "الحاكمية الدينية" التى تصاعدت كرد فعل معاكس للعجز الداهم فى مواجهة حضارة العالم. وهو بمثابة الاستسلام اليائس لما هو "بعد - أخلاقى". ولما هو "روحى"، وبالتالى لما هو "إلهى".

بل إنه بمثابة لجوء استشهادى، وطوعى، يذهب إلى حد إسدال الستار "الغيبى" على الواقعى، وبالتالى إلى رفض الحضارة باعتبارها تكفيراً "للإلهى"، وللأنسنة، وربما أيضاً نفى للعالم الذى هو عالمهم.

إن الحال فى الفن، هو ذاته.

هناك قطيعة "للفن الحديث"، ونفى لفن ما "بعد الحديث" - على اعتبار أن أي تقنة وافدة هى "تغريب"، وأن أى تغريب عندهم - وبالضرورة - هو محو للشخصية الثقافية.

فمحمد ناجى - حين رسم فن المنظر مستخدما كل تقنيات وأساليب الانطباعية كان مصريا أصيلا، وكذلك كان يوسف كامل - في أعماله المتراوحة بين الواقعية مرة، والطبيعية مرة، والتعبيرية مرة، ومن مثل ذلك أيضاً أحمد صبرى - حين رسم لوحته الشهيرة "الراهبة"، وعبد العزيز درويش - حين رسم الطبيعة الصامتة مستخدما ذات المساقط الضوئية "السيزانية" (١) على التفاحات،



والطماطم فوق موائد الطعام، وصبري راغب -، حين نقل نقلا يكاد يكون حكائياً صميم التجربة الانطباعية التي تلخص الخصوصية "الرنوارية" (٢) في رسم الوجه الإنساني، وعبد القادر رزق -، مستهديا بمنحوتات "مايول"(٣) التأثيرية في العاريات، وكامل مصطفي -، في محاولاته اللحاق بعالم "بوسان" (٤) الكلاسيكي فوقع بين "كورو" (٥) مرة "وكوربيه" (٦) مرة أخرى. وصدق الجباخنجي -، حين استهدف اللحاق بتيار الواقعية المثالية في مرحلة تصاويره للأحجار والرمال والزلط، وكمال خليفة -، في استخدامه لتقنيات "أرميتاج" (٧) في منحوتاته التي تخص منها تمثاله الشهير "ملكة القطن"، ثم في رسومه المائية للوجه الإنساني ذو الطابع "الموديلياني" (٨).

* * *

وأما رمزي مصطفى، وكنعان، وندا، وطه حسين، والنشار، ونوار وفرغلي، والرزاز، وسليم، وفاروق وهبه، والبحر، وجاذبية، وصالح رضا، والجبالي - على سبيل المثال لا الحصر وبقية الواقفين الأقوياء في صف "الحديث"، وما بعد "الحديث"، إلى آخر حركات الشباب المتفجرة باستلهامات الجديد من الفن "البيئي" (٩) وحتى الفن "التصوري" (١٠) ومن "الحدث" (١١) حتى "البورفورمانس" (١٢)، ومن الطليعي إلى "ما بعد الطليعي"(١٣)، فهي كلها مس شيطاني مدمر وضياع استيطاني للشخصية القومية في الفن المصري.

وبرغم ذلك، فإن تصنيفا علميا، أو تحليلا سيمولوجيا، أو نقداً علميا، أو شرحا تحليليا أو حتى تتابعا "كرونولوجيا"، لم يتم ضبطه حتى الآن لتفسير تلك "الظاهرة". الظاهرة "الهوية" ظاهرة "الحاكمية الفنية" والتي هي العجز في حالة تساوق مع - مفهومهم هم - للهوية. تلك "الهوية" التي تستلهم قانونها الطقسي من "المقدس"، بغرض قطع الطريق على أي معيار آخر أو أية بدائل محدثة، لفكرة الجميل "التقليدية" والجليل "الأخلاقية"، والأصيل "التراثية".

* * *

ثمة هذه المشاركات الجماهيرية المصطنعة، تلك التي ساهمت وما تزال تساهم - عشوائيا - في القراءة الجماعية للعناصر الوصفية في الصورة الفنية، وكذا سياقها الواضح الذي يذهب إلى صميم جذور التجربة الغربية منذ عصر النهضة الإيطالية وحتى نهايات القرن التاسع عشر، هذه المشاركات العشوائية المصطنعة

التي منحت - هؤلاء هنا - خاتما شرعيا لتنسيب مهمتهم في عمليات النقد "الريبورتاجي" المتداول، بل وفي الإيحاء المصطنع لفكرة ما أسموه "بالهوية والأصالة".

هذه "الهوية" التي هي ليست هوية بقدر ما هي "هروبية" حين تعمل على نفي الواقع ورفض ملاقاته، وهي "عصابية" متصوفة حتى الاغتراب من الأنا إلى "الآخر"، حين تهدف إلى ارتداء قناع "الوطني" بغرض إخفاء النمط المعمم لحالة "الخواء" العقلي، وتكشف في نفس اللحظة عن مدى ضياع المعيار المستنير لقضية "نقد الفن"، والتي هي أساس أوجاع حركة الفن المصري الحديث.

إن الناظر المدقق لحقيقة ما جرى، رهين بأن يكشف النقاب حول عدد من الالتباسات في مدى تلقي مفهوم الثقافة من "التجزُّر" إلى "عبر القومية"، إلى "تفاعل ثقافة" أو تفاعل ثقافات.

ونقصد "بالتجزر" هنا حالة الانكفاء على الذات، هذا "الانكفاء على الذات" الذي يحض على ازدراء فن وثقافة "الآخر"، ويدعو إلى إقامة القطيعة تبعا لذلك مع الجديد، لأن هذا الجديد في تصورهم:

أ - متعارض مع "المقدس" الذي هو حصيلة كل ما كان في الماضي. ويؤكد على ذلك الدكتور فؤاد زكريا في كتابه القيم "الصحوة الإسلامية في ميزان العقل" طبعة ١٩٨٩ ص ٣٧، حين يرى: "إن السمة التي تنفرد بها العلاقة بين الماضي والحاضر في الثقافة العربية، هي أن الماضي ماثل أمام الحاضر، لا بوصفه مندمجا في هذا الحاضر ومتداخلا فيه، بل بوصفه قوة مستقلة عنه، ومنافسة له تدافع عن حقوقها إزاءه وتحاول أن تحل محله إن استطاعت".

ب - متعارض مع مستوى المعلومات العاجزة بحكم تكبيلها التاريخي، والجمعي، عن اللحاق بموهبة الفحص، والتأمل، إن ظهور طبعات جديدة "لمصطلحات الألوان العربية" -، ليس إعادة فحص، مع أنه أمر حيوي لجدولة التقدم، ولكنه "اجترار" عجز.

ج - متعارض مع كبرياء متجزرة "للعائلي"، و"للقبلي"، و"للديني". فالانكفاء على الذات قد يفسر في أحسن معنى آليات تجاوز "المحبط" إلى "الزهو"، والاستعلاء، الذي يعني رؤية الذات على غير حقيقتها، وواقعها.

* * *

إن تبعات هذا الخلط جميعه يقع بالدرجة الأولى على حالة الخواء العقلي في عملية تناول وشرح الفن إعلاميا، وجماهيريا، وفضلا على ذلك فإن "النقد الفني" لم يعد هواية تخضع لأهواء الكاتب وانطباعاته الذاتية، كما أنه لم يعد مهنة "سياقية" و"وصفية" كما تجري عليه الآن معظم حال من يكتبون في الفن، وإنما صار حرفة "علم". ويقول في ذلك "جيروم ستولنيتز" في كتابه القيم "النقد الفني - دراسة جمالية وفلسفية" الطبعة العربية الثانية سنة ١٩٨١ ترجمة الدكتور فؤاد زكريا في صفحتي ٧٥٣، ٧٥٤ ما يلي:

"إن الخطر الناجم عن الالتجاء إلى النقد السياقي هو خطر واضح، تدل عليه بصورة جلية كتابات كثير من السياقيين. هذا الخطر هو بالطبع. أن الناقد يقدم إلينا معرفة عن العمل ولا شيء غير ذلك - وأمثال هذا الناقد يعجزون عن بيان الطريقة التي تكون بها هذه المعرفة ذات صلة بتفسير العمل وتذوقه -، بل أنه ليبدو أحيانا أنهم لايحفلون بذلك. وعندما يلم القارئ المنتبه بالوقائع السياقية، يعتقد أن في هذا الكفاية". فكأن جيرو ستولنيتز قد وضع يده تماما على صميم ما نحن فيه من خلط، وفهم طائش، لمقتضيات ووقائع العمل الفني المبتكر والتي هي العناصر الحيوية البنياوية لصورة العمل الفني، ولهيئته ونسيجه. فإذا كانت حال من يكتبون عندنا في الفن، هي تلك الحال السياقية المستهينة بصميم النتاج الفني ذاته، فإن المعرفة التي نتلقاها تبعا لذلك هي تمجيد "الماضي والتقليدي"، وازدراء الجديد (الحديث). الذي يصعب أن يكون ذا سمة سياقية الطابع، وبالتالي ازدراء الآخر ونفيه، على اعتبار أنه "غربي"، ومحو "للهوية".

* * * *

ولكن هل حقا هنالك الآن، غرب؟

أليست المنظومات السياقية لحياة الناس اليومية قد أصبحت وباتت صورة مثلى لتوحد الأنساق بين شخص يعيش في موقع بأقصى جنوب العالم، وآخر في موقع بأقصى شمال العالم؟

أليس ثوب الحضارة الإنسانية هو من بين ما يرثه الناس في حياتهم، ومماتهم.

ثم،، - أليست تلك "الحضارة" هي سلسلة متواترة ترتهن رهنا بحلقاتها، وتتوحد بأعضائها في كل صنوف التاريخ البشري؟

أو ليس لنا الآن في ثوب ميكلانجلو وبيتهوفن، حقا؟ مثلما لهم في أحجار المسلات والتوابيت، والأهرام، والمشربيات، حقا بل ومثلما لأثينا في نيويورك حقا!

ولماذا - ما داموا يلقون بتهمة التغريب - لا نعرج على لغتنا العربية ذاتها، ونقيس نسيجها،

ولها ما لها من بنيات الصوت، وحروفه، وعلاماته ، ولحنه، وعلمه، ونحوه ، ما قد يدعو على العكوف العصابى على قديمها، بينما تلك اللغة العربية ذاتها قد عركت التغريب حتى توحد فى صميم نصوصها ، من حيث هضمت لغات الفرس واللاتين و"الروم" منذ القديم ، مثلما هضمت وما تزال لغة الغرب الحديث ومصطلحاته من خلال ترجمات المجتهدين فى كافة وسائل الاتصال ، والنشر ،- ومن حيث أخضعت جملا وكلمات وافدة عليها لمناطق الجناس ، والمجاز، والاستعارة ، حتى صبغتها بذلك "التفرد" الذى هو من سياقها الباطن.

فمن كان يتصور أن كلمات وجمل، ومصطلحات، واصطلاحات ، صارت عربية برغم أنها من نتاج العقل والتجربة الغربية، من مثل : "المعطيات"، و"الرأى العام" ، و"توتر العلاقات"، و"وضع النقط على الحروف"، و"المائدة المستديرة"، و"الطرح على بساط البحث"، و"ذر الرماد فى العيون"، و"الكسب بعرق الجبين"، و"رجل الساعة"، و"علم الاجتماع"، و"علم الاقتصاد".

فى ذلك يقول الدكتور إبراهيم السامرائى فى بحثه القيم المنشور تحت عنوان "التغريب فى اللغة العربية" فى مجلة عالم الفكر المجلد العاشر يناير ١٩٨٠ من صفحة٢١١ وما بعدها ما يلى: "إن التغريب فى لغتنا العربية الحديثة، بل قل فى ثقافتنا المعاصرة قد تجاوز الألفاظ إلى غيرها ، فشمل طرائق التعبير، مما يدخل فى باب الأساليب".

ثم يسترسل قائلاً" نعم، إن فينا حاجة إلى هذه الأجزاء الحضارية الغربية فى العلوم والفنون والآداب ومظاهر السلوك الإنسانى الأخرى. إن الحاجة هى التى تدفعنا إلى هذا الجديد بخيره وشره، فنجتهد لتوفير الأدوات اللغوية له ، ومن هنا كان "التعريب" بالعين المهملة، وهو فى حقيقته "تغريب" بالعين المعجمة".

وبعد أن أورد الدكتور إبراهيم السامرائى ما يزيد على مائة نموذج لنصوص بكاملها - مترجمة - هضمتها اللغة العربية الحديثة حتى غاصت فى سياقها الفصيح، بينما هى من بين أصل العقل الغربى ، وتجربته الحضارية -، مضى يقول : ".. غير أن العربية ، وهى السمحة السهلة الطيعة لم تتنكر لهذا الجديد فى الكلم والأساليب، فقد دخلت فى الاستعمال وجرى عليها ما جرى على الكلم القديم من تغيير الأبنية والأقيسة لتكون ملائمة للأقيسة العربية. هذا حال الكلم الجديد، أما الأساليب فهى شىء كثير. وقد قبلت العربية طائفة ضخمة منها واندرست فى كتابة الكتاب فى العربية المعاصرة، حتى أمست هذه المعاصرة الجديدة شيئاً "فريدا" - تناولت حواشيه ألوان من هذا الغزو الجديد - الذى ندعوه بـ "التغريب" بالعين المعجمة".

ولكن السامرائى يعود فيؤكد على منحاه فى مفهوم ذلك التغريب قائلاً فى ص ٢١٩ من نفس المجلد "إن هذه الأساليب الجديدة - يقصد الوافدة من الغرب - قد راضها الاستعمال حتى توهم القارىء وهو يقرأ صحيفته اليومية أو مجلته الجديدة، أن الذى يقرأه لغة عربية أصيلة لم يتخط إليها دخيل غريب من الجديد الوافد" - "بل خفى على الفطن اللبيب المختص حين تجاوزت هذه الأساليب لغة الصحف السائرة إلى المقالة الأدبية والكتابة العلمية فى عصرنا هذا" - وإذا كانت هذه هى حال اللغات المتطورة المتقدمة فى أنها استجابت لكثير من دواعى العصر والحضارة المعاصرة، بالرغم من تنبيهات أهل الضبط والشدة من علماء اللغات وأعضاء المجامع اللغوية، فليس غريبا أن تأتى إلينا عربية جديدة كل الجدة فى ثوب قدّلها فى عصرنا هذا، وليس بدعا أن تكون هذه العربية "متغربة" فى كثير من كلمها ومصطلحها ثم أساليبها".

* * *

فعلى أية حال إذن تنعقد تلك "الهوية" التى يتصايح حولها - هؤلاء - صباح مساء ، ينعون على الفن الحديث، وما بعد الحديث - "التغريب" الذى هو مطعنة فى ظنهم ، ويزايدون على هذا" "التغريب" حتى يساوونه "بالعمالة"، وضياع الذات القويمة، ويتبارون فى نشر المطاعن الوبيلة على حركة الفن التشكيلى المصرية الحديثة ، ما دامت هذه الحركة قد فتحت الباب على نفسها ، وأخذت تستنشق هواء العالم من بين هوائها.

ثم يتغاضون عن الزمن والتاريخ، وكأن هذا "الهواء البشرى" لم يكن يهب علينا منذ النهضة الإيطالية، مثلما كان يهب من "الشرق" على "غرب العالم" منذ القديم وحتى القرن الرابع عشر ، فلم نسمع آنذاك عن "عمالة" أو عن عجز لحق بتلك الذات الغربية حتى أتى على "هويتها" بسبب ذلك التشريق".

* * *

أتكون هويتنا قائمة حين يرسم الفنان فلاحة تحمل حصاد القمح على الطريق الزراعى؟ أو امرأة تغسل ملابس الأسبوع فى مياه ترعة مصرية؟ أو أم جالسة أو

مضطجعة أمام منزل قديم ترقب ألعاب الفقراء؟

أهى علامة فرعونية تبث على محتوى بناء الصورة، أم جمالية إسلامية منتظمة فوق رقائق الألوان المهشرة؟

أهى "هوية" تمسح الكهرباء والطاقة، وأنظمة مياه الشرب، والصرف، وتخضير الصحراء، وزرع الصوبات، وتكنولوجيا استخراج الزيت والفوسفات وصناعات أجهزة البث والاتصال والأقمار، وتخزين المعلومات، والتعليب، بل وحتى إلى آخر تلك الهياكل الخشبية المصنعة التى نشد فوقها قماشات الرسم، لكى نرسم.

كيف لنا أن نفلت خارج هذا السياق جميعه ونتمحور على القديم، "لقدمه".

....

أو لسنا بذلك نهرب هربا من إمكان "تفردنا".

ذلك التفرد الذى يملك القدرة على اجتياز المسافات الجغرافية، والمواريث التراثية، وتراتب الأزمنة - منفلتا من السياق الانفعالى لمنازعة النقيض، بل هو على العكس من ذلك متفاقم ومتوالد من صميم قماشته ونسيجه هذه القماشة - الذات - التى لم تعد خاضعة لفكرة "الواحدية الثقافية"، وإنما لقوى ونطاق "التعددية الثقافية" من حيث هى مندمجة دمجاً فى الأديم الخصوصى للفنان المبدع.

إن بعض أولئك الذين يكتبون عن الفن فى الصحف، يريدون للفنان الحق، مثلما يريدون لناقد الحق، مصير "المُمتثل". مصير العاجز المحكوم عليه بملاقاة ماضيه، ونفى حاضره.

ونحن نتصور أن أقل قدر لبلوغ بوابة التفرد لايكون فقط فى رفض "الامتثال" المحبط، بل يكون فى تجاوز هذا الرفض لحالة "الامتثال"، إلى المكابدة والمجاهدة، ليس إلى "التماثل"، وإنما إلى ما هو "عبر تماثل"، إلى ما هو "فوق تماثل".

أى إلى نطاق هذا "التفرد" الذى نعنيه.

أو ليس ذلك "التفرد" هو وحده الذى يتحتم له التكريس والحشد فى عصرنا هذا .. حتى يتجاوز فنانونا - وبخاصة شباب الفنانين المصريين - ذلك العجز الذى يفرضه عليهم سلطان الهيمنة من بعض أولئك الذين يكتبون في الفن تحت معطف النقد، وحتى يتجاوز الفنانون مفهوم "القديم" - لقدمه - تحت مظلة "هوية" مصنعة تصنيعاً، ومعلبة تعليباً، آتية إلينا على ظهور الجمال الصحراوية عبر البحر!

الهوامش

(١) نسبة إلى الفنان الفرنسى العظيم Paul cezanne ١٨٣٩ - ١٩٠٦

(٢) نسبة إلى الفنان الفرنسى Pierre Renoir ١٨٤١ - ١٩١٩.

(٣) نسبة إلى الفنان الفرنسى Aristide Maillol ١٨٦١ - ١٩٤٤.

(٤) نسبة إلى الفنان الفرنسى العظيم Nicolas Poussin ١٥٩٤ - ١٦٦٥

(٥) نسبة إلى الفنان الفرنسى Jean - Baptiste Corot ١٧٩٦ - ١٨٧٥.

(٦) نسبة إلى الفنان الفرنسى Jean - Desire courbet ١٨١٩ - ١٨٧٧.

(٧) نسبة إلى الفنان البريطانى Kenneth Armitage ١٩١٦.

(٨) نسبة إلى الفنان الإيطالى Amedo Modigliani ١٨٤٤ - ١٩٢٠.

(٩) نسبة إلى المصطلح الفنى Environmmental art

(١٠) نسبة إلى المصلح الفنى Conceptual art

(١١) نسبة إلى المصطلح الفنى Happening

(١٢) نسبة إلى المصطلح الفنى Performance art

(١٣) نسبة إلى المصطلح الفنى Trans - Avant - Garde

فكر

هموم الإسلام السياسي

حلمي شلبي

بعد أن بدأ نجيب محفوظ نشر أولاد حارتنا في نهاية الخمسينيات، على حلقات في الأهرام تدخل الأزهر من أجل وقف نشرها. وقد تعرضت الأجزاء التي نشرت من الرواية لرقابة نجيب محفوظ الذاتية بسبب ما أثارته الأجزاء التي نشرت من الرواية من غضب الأزهر. ولسنا ندعي على نجيب محفوظ هذه الرقابة الذاتية إنما هي قصة معروفة. فقد وصلت قضية الرواية وحلقاتها وغضب الأزهر إلى عبد الناصر نفسه. وتم التوصل إلى نوع من التسوية تقضي من ناحية باستمرار نشر الرواية في الأهرام، لكنها تشترط ألا يتعرض ما ينشر منها لما يجرح المشاعر الدينية. ورغم هذه التسوية فلم تنشر الرواية في مصر وإنما نشرت في بيروت.

ورغم أن كل هذا يعود إلى نهاية الخمسينيات فلم تطو صفحة الرواية من حياتنا الثقافية والدينية على السواء؛ فقد غضب الكتاب لهذه الرقابة المتعسفة على الفكر والإبداع الأدبي والفني، كما أن الأزهر ظل قلقا بسبب هذا المجال الجديد الذي أصبح عليه أن يراقب حركته بعد أن كانت مهمته مقصورة على الأعمال الفكرية وحدها، فلما عادت أولاد حارتنا إلى سطح الحياة الثقافية والفكرية لم تعد كقضية أدبية وفنية وفكرية بل عادت عاصفة تنذر بالشرور كلها.

وبين نهاية الخمسينيات ونهاية الثمانينيات، أي بين موقف الأزهر وموقف عمر عبد الرحمن تعرض المجتمع المصري لما يعرفه الجميع من تغيرات نظن أن لا حاجة تقتضي هنا التعرض لها. في نهاية هذه الثمانينيات صدرت فتوى عمر عبد الرحمن الغليظة بإباحة دم نجيب محفوظ وفي نهاية الثمانينيات أيضاً صدر كتاب سلمان رشدي «الآيات الشيطانية» وهي الرواية التي أصدر الخميني فتواه الشهيرة بإباحة دم كاتبها. هنا عاد عمر عبد الرحمن ليقول لو أن فتواه نفذت في نجيب محفوظ لما ظهر صاحب الآيات الشيطانية.

ولم تكن أولاد حارتنا أول عمل فكري أو أدبي يتدخل الأزهر لمصادرته أو الحيلولة دون نشره فللأزهر مواقف من بعض جوانب حياتنا الفكرية والسياسية والاجتماعية لاتروق له. ومن حق الأزهر ألا تروق له بعض جوانب حياتنا الفكرية الثقافية لكن الأزهر لايتوقف عند حدود التعبير عن رأيه تجاه هذا العمل أو ذاك بل إنه يتدخل - كما تتدخل السلطات السياسية ذاتها إذا لم يرقها عمل من الأعمال - من أجل مصادرة العمل والتشهير بصاحبه.

وللقانون المصري بالرغم من كل هذا موقف واضح من قضايا الرأي والفكر وهو موقف لايبيح لأية سلطة سياسية أو دينية أن تصادر قضايا الرأي. غير أن القانون شيء والواقع شيء آخر. إذ أن الممارسة العلمية للأزهر لا تأخذ هذا القانون في الاعتبار اذا شعرت أن عملا من الأعمال الفكرية أو الأدبية يشكل خطرا على الإسلام أو إساءة إليه ومن ثم فهو يتقدم بلا تحفظات من أجل ممارسة الدور الخطير الذي أناطه بنفسه وهو دور الرقيب الروحي أو الفكري. وإذا كانت

الطريق ذاتها التى أدت إلى الإيمان بوجود الله . هكذا يتكشف الإيمان والإلحاد جميعا على أنهما وجهان لعملة واحدة هى تجربة الإنسان الروحية. وعلى هذا النحو فالتيارات الإسلامية تبدو هنا فى موقفها من الإلحاد كما لو كانت تعاقب أشد العقاب من انتهت تجربته الروحية فى البحث عن وجود الله إلى نتيجة سلبية. ولنتساءل.

. كيف يمكن لامرؤ أن يرى هذا الخيط الوثيق غير المرئى الذى يربط الإيمان بالإلحاد إلا أن يكون قد صهرته هذه التجربة وتعلم منها درسا أساسيا هو التسامح مع عقيدة الآخر ومعتقداته . وبهذا المعنى فالتيارات الإسلامية فى حاجة قوية إلى تعلم أبجديات الإيمان وإدراك أن إيمانهم الذى يبيح لهم إصدار فتاوى إباحة الدم وتكفير الآخرين إيمان يفتقر إلى المضمون الروحى للإيمان العميق. وليس من حقنا بطبيعة الحال الحكم على إيمان أحد إذ أن الإيمان شيء أعمق كثيرا وأجل كثيرا عن أن يجرى التفتيش عنه فى ضمائر الناس وصدورهم أو أن يجرى التفتيش عليه بين سطور الكتاب أو فى كلماتهم مهما عبر الإنسان أو الكاتب عن قلقه الإنسانى أو الوجودى أو الميتافيزيقى كما هو فى أولاد حارتنا. وإذا كان من واجبنا عدم إصدار أى حكم يتعلق بإيمان الآخر . وألا نرتب على إيمانه أو إلحاده أى موقف فكرى أو اجتماعى أو سياسى، فإن العالم الواسع الذى تنطلق فيه التيارات الإسلامية عالم تنطلق إليه من رؤية مدمرة لها وخانقة للآخر.

الإسلام والعلم الحديث

وبالاقتراب هكذا أكثر فأكثر من مبادىء كثير من التيارات الإسلامية وتصوراتها الفكرية والاجتماعية نكون قد اقتربنا من موقفها الفكرى من قضايا العلم. فقد طرح العصر الحديث أو العلم الحديث على الإسلام أو المجتمع الإسلامي جوهريا : هل يتعارض الإسلام مع هذا العلم الحديث؟ وقد طرح السؤال كثيرون ولكن أول أشكاله الفكرية كان الشكل الذى طرحه به الطهطاوى. فلماذا طرح الطهطاوى على نفسه السؤال على هذا النحو إلا أن تكون فى السؤال إشكالية معقدة لا تظهر فيه للوهلة الأولى. لو لم تكن هناك إشكالية لبدا السؤال عابثاً مثيرا للضحك ، إذ من البديهى لو أن السؤال لاينطوى على اشكالية حقيقية أن يجيب المرء عن هذا السؤال وبلا تردد بالنفى، وإذا كنا إذن نتصور أن هناك اشكالية وراء السؤال فما هى هذه الاشكالية التى دفعت إلى طرح السؤال ما لم تكن قد تبدت للطهطاوى على أن شيئا ما فى العلم الحديث يثير قضايا تتصل مباشرة بالدين والمعرفة الدينية عن الكون ، وربما عن العلاقات الاجتماعية بين البشر، وأن شيئاً ما فى هذه القضايا التى يثيرها شائكة معقدة.

والمعروف مع ذلك أن الطهطاوى لم يكف أبدا عن التأكيد على عدم وجود أى تناقض بين الإسلام والعلم الحديث أو العكس . فهل كان الأمر كذلك بالفعل.. نتساءل لأن الطهطاوى شاء لأمر مّا أن يخفى عن القارىء همومه التى أثارها فى نفسه هذا العلم الحديث ولم يشأ أن يجعل من هذه الهموم قضية معروفة أو أنه تصور أن ما يثيره العلم من قضايا فكرية قضية تخص الفقهاء أو أولى العلم. يحتاج مع ذلك إلي التوقف عنده إذا ما نظرنا إليه بوصفه مفكرا!! ومع ذلك فإن فيما إذاعه على الناس القدر الكافى لإثارة قضية علاقة العلم بالفكر وعلاقة العلم بالدين أو العكس.

وليس لدينا شك فى أن الطهطاوى قد تعرف على هذا العلم الحديث فقد كان فى فرنسا وكان قريبا من معاهد العلم فيها. وألم بما يعنيه هذا العلم ، فإذا أردنا أن نلخص التصور الذى يقوم عليه العلم بشكل مقتضب ومخل معا لقلنا أنه يعنى فى شكله التطبيقى أو ما نقول عنه اليوم التكنولوجيا تسيير الأشياء تسييرا آليا، أو هو بمعنى آخر إعادة بناء المجتمع المصرى بحيث تحل فيه الآلة كأداة للإنتاج محل الأشكال القديمة. ولكن الآلة إذا توقفت عند هذا الحد المجرد كوسيلة من وسائل الإنتاج لكانت حدثا بديعا فى حياة البشرية لاتوجد له أية آثار جانبية. لكن الأمر ليس كذلك، فالآلة تنتج دون

ولكن تصورات الكنيسة هى التى دفعت الأمور إلى حدود الصدام والتفتيش والحرق، ولقد ازداد الأمر تعقيدا مع ظهور نظرية دارون فى تفسير نشأة الإنسان ومع نظرية فرويد فى التحليل النفسى ، فضلا عن انجازات علم الاجتماع فى تفسير نشأة الظواهر الاجتماعية ومراحل التطور الاجتماعى.

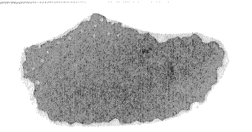
لقد تبين بشكل صارخ أن قضية وجود الله لم تعد من القضايا التى تحسم بالعلم أو بالفلسفة وإنما تحسم بالإيمان وحده . وكلنا يعلم أن الإيمان ليس قائما على العقل أو الفلسفة وإنما قائم على احساس عميق لدى الإنسان المؤمن بغض النظر عما إذا كان محيطه الاجتماعى أو الفكرى مؤمنا أو غير مؤمن وبغض النظر عما إذا كان هذا الإنسان قريبا من العلم أو الفلسفة أو بعيدا عنهما. نخلص من ذلك إلى أن الدعوة إلى قيام مجتمع دينى وهو ما يفترض أننا جميعا مؤمنون بالمعنى الذى تريده هذه التيارات أو يفترض أننا مستعدون لقبول فرض هذا النوع من الإيمان علينا جميعا كشعب.. هذه الدعوة إنما هى دعوة تتعارض بالضرورة مع أساليب الإقناع الفكرى أو الفلسفى كما تتعارض مع شروط العقد الاجتماعى ، وتتعارض أولا وأخيرا مع فكرة الإيمان ذاتها ومن ثم فالدعوة نفسها تشكل عدوانا على مشاعر الإنسان التى تنقلب ضد نفسها أحيانا، وتقترب مرة من الإلحاد أو ما شابه كما تقترب من الإيمان أو تبقى حائرة فى بحثها عن جواب مقنع إلى أن تجده.

لكن الحاكمية التى يطرحها التيارات الإسلامية لا تأخذ هذا فى اعتبارها ولا هى مستعدة لأخذه فى الاعتبار . ولما كانت الحاكمية بالنسبة لهذه التيارات هى الفكرة المحورية التى تنطلق منها الفتاوى من كل نوع ابتداء من آداب النفاث إلى فتاوى إباحة الدم فلنناقش كيف أن قضية وجود الله ليست بهذا القدر من البساطة ولاتستدعى كل هذا القدر من العنف والدم.

•

إن الله يوجد أولاً فى عقل الإنسان ثم يوجد بعد ذلك فى الواقع . وربما يكون ذلك قلبا للأوضاع أذ أن المفروض أن الوجود الموضوعى يفرض نفسه بداهة . إلا أن الواقع أن قضية وجود الله ليست مثل قضايا الواقع الموضوعى ، وإلا لآمن بالله كل البشر . وإذن فإذا كان وجود الله قضية تبدأ فى الذهن أولاً فإنها تنطوى لهذا السبب ذاته على إشكالية معقدة . فذهن الإنسان يسقط على الله تصوراته عن الله. والحاكمية بهذا المعنى هى صورة الله كما يتصور كثير من التيارات الإسلامية أنها مطابقة لله . ثم إن وضع الحق الألهى (الحاكمية) على هذا النحو القاطع يكلف الجميع شططا وعناء. أولاً لأن قضية وجود الله قضية لايحسمها إلا الإيمان وحده كما قلنا. ثانياً أن العقد الاجتماعى للبشر لايمكن أن يتأسس على فكرة الحق الإلهى أو الحاكمية وإنما يتأسس على مبدأ التنازل عن شىء مقابل أن يعود هذا الشىء ذاته إلى الإنسان مرة أخرى فى صورة مبدأ عام. هكذا يقدم كل منا - مؤمناً كان أو غير مؤمن - شيئاً من ذاته مقابل أن يتخلى الآخر هو أيضاً عن شىء من آخريته. وكمثال على ذلك فإذا مارس شخص ما اعتداء عليك، فإن تنازلك عن حقك فى رد هذا العدوان لايعنى تنازلا مطلقا وإنما معناه أن القانون - العام - مطالب بأن يقتفى أثر المعتدى عليك إلى أن يعاقبه ويسترد ما سلبه منك ماديا ومعنويا. ثالثا ، إذا كان العقد الاجتماعى يقوم على الإنسان فإن قيام فريق من الناس بإقحام حاكمية الله المطلقة على الأرض معناه أن هناك من سيكون له حق الإشراف على علاقة الإنسان - المؤمن - بربه؛ وإذا حدث هذا فإننا نكون قد ابتدعنا أسوأ شكل يمكن أن يتمخض عنه خيال البشر من أجل إفساد حياتهم الخاصة والعامة على السواء إذ ما هى طبيعة من هو موكول دون غيره بمهمة الإشراف على كيفية علاقة الإنسان بالله. هل هو وسيط بين الله والإنسان فى علاقة لاتعرف الوساطة.. أم هو كهنوت جديد فى علاقة لاتعرف بطبيعتها الكهنوت؟!!

ولماذا نقول كل هذا والصلة بين الإيمان والالحاد صلة عميقة أشد العمق، فإذا كان الإيمان هو خاتمة مطاف البحث عن وجود الله. فإن الالحاد هو أيضاً خاتمة مطاف





الشيخ محمد عبده كل هذا وعبر عنه تعبيراً متشائماً إذ كان قد أدرك أن التاريخ قد تجاوز هذه العقلية الإسلامية التقليدية ، وإن هذه العقلية لم تعد قادرة بتصوراتها الجامدة عن الدين وعن المجتمع أن تلعب أى دور حاسم فيه. ولم يكن تشاؤم محمد عبده من فراغ بل لأن هناك أسبابا موضوعية تدعو إلى هذا التشاؤم فقد كانت الكوادر القادرة أكثر من غيرها على الإدارة السياسية هى الكوادر التى ارتبطت بالثقافة الغربية سواء من خلال البعثات أو من خلال التعرف على هذه الثقافة تعرفا قويا دون أن يعنى ذلك أن هذه الكوادر قد تخلت عن تراثها القومى أو تخلت عن دينها.

ويبدو أن انغلاق الأزهر ومعه التيارات الإسلامية ، كل بدرجات مختلفة، لا يريد أن يقف عند حد والدليل على ذلك أنه يتعمق أكثر فأكثر مع الأحداث، وهكذا فعندما يتقدم عمر عبد الرحمن بفتواه اليوم أو منذ سنوات - هو أو غيره - بإباحة دم نجيب محفوظ - هو أو غيره من الكتاب - فعلى المرء أن يربط الفكر الذى صدرت عنه هذه الفتوى بالفكر الذى صدرت عنه البيعة التى قادت إلى الهزيمة . وأكبر دليل قاطع على الإمعان فى الهزيمة هو أنك سوف تكلف نفسك عنتا شديدا إذا ما أردت أن تعثر على عمل فكر أدبى جاد أو سينما جادة أو مسرح جاد أو رواية جادة أوعمل فنى في التصوير أو النحت أنتجته أو قادرة على إنتاجه التصورات الفكرية لهذه التيارات . وبهذا المعنى فالفضل فى التعبير عن وجداننا الاجتماعى والروحى وعن قضايانا الاجتماعية والسياسية يعود إلى كل التيارات التى تكفرها التيارات الإسلامية وتريد أن تغتالها . وبهذا المعنى نفسه تريد كثير من التيارات الإسلامية أن تصبح عبئا فحسب على وجداننا الروحى والفكرى بقدر ما أن الفلسفة السياسية الت تتبناها الدولة تشكل إلى اليوم ومنذ أرسى أسسها محمد علي عبئا على تطورنا الاجتماعى والسياسى. على أن الاستثناء الذى يستحق الذكر، عن استحقاق وجدارة، هو فكر الشيخ محمد عبده. ما عدا ذلك فقد أصبح "العثور على فقيه متمكن - كما يقول سعيد العشماوى - يشرف الأزهر وما يمثله فى الضمير العام أمرا لا يخلو من مشقة ، ومهمة فى البحث تحتاج إلى منظار مكبر".

قضية وجود الله والحاكمية

إذا كنا لازلنا بصدد المرارة التاريخية فلنتساءل هل تشعر الفلسفة بالمرارة التى تشعر بها كثير من التيارات الإسلامية؟ قد يصبح السؤال مقحوما على الموضوع ، ولكن الأمر ليس كذلك فالفلسفة لم يكن لها من موضوع أثير لديها قدر ما كان هذا الموضوع هو البرهنة على وجود الله. ولقد أرهقت الفلسفة نفسها قرونا طويلة من أجل أثبات وجود الله. ولدى البشرية قدر هائل من هذا التراث شاركت فيه الفلسفة الإسلامية كما شاركت فيه الفلسفة اليهودية والفلسفة المسحية. ومع ذلك ففى وسع المتتبع لتاريخ الفلسفة أخذ فى أن يكتشف أن الحيز الذى تشغله قضية البرهنة على وجود الله التضاؤل فى القرن التاسع عشر، وأن الكتابات الفلسفية المعاصرة تكاد تخلو من هذه البراهين . وليس معنى ذلك أن قضية وجود الله ليست هامة بالنسبة للفلسفة المعاصرة، وعلى العكس فقد كانت محاولة البرهنة على وجود الله مرتبطة دائماً وسترتبط دائماً بمدى وعى الإنسان بالكون وبطبيعة علاقته بنفسه وبالمجتمع وكل هذا من قضايا الفلسفة الأساسية ، ولكن الفلسفة تخلت أو كادت أن تتخلى تخليا تاما عن هذه القضية لأسباب متعددة ومتشبعة منها أنها كانت تكرر نفسها . ومع ذلك ، يبقى أن من بين أكثر هذه الأسباب حسما أن العلم دخل طرفا خطيرا فى تصورات الإنسان عن الكون ، وبالتالى اقترب من قضايا كان الدين يتصور أنها قصر عليه أو كانت الفلسفة تتصور أنها مملكتها الخاصة .. وفى حين تراجعت الفلسفة أمام تقدم العلم دون أن تقف منه موقفا معاديا وتركت له المجالات التى أصبح قادرا عليها أكثر منها ، ظلت حريصة أشد الحرص على أن تتعلم منه. ولم يكن العلم يسعى عن إرادة متعمدة إلى الصدام مع الدين

أو كاذبا فقد نشأت الحركة الوطنية المصرية ولعب الأزهر فيها دورا رائدا، وظهر في خضم ثورتي القاهرة وفي الأحداث الخطيرة التي تلتها المعبر الوحيد عن الحركة الوطنية . بل إننا إذا عدنا قليلا إلى الوراء لقلنا أن عقدا كاملا من الأحداث العنيفة كانت تضطرب في المجتمع المصري وتقترب به من عالم الثورة قد بدأ منذ ١٧٩٥ - أي عام الحجة - وحتى ١٨٠٥ - أي عام البيعة. وقد تعلم النضال الوطني المصري خلال هذا العقد كثيرا وكان هذا النضال قاب قوسين أو أدنى من تسوية حساب تاريخي من أشد حسابات التاريخ تعقيدا وطولا لولا أن زعامة هذه الحركة العظيمة لم تكن قد تعلمت بعد أن التاريخ قد غير مساره القديم.

ففي عام ١٨٠٥ بالذات كانت الحركة الوطنية المصرية بزعامة الأزهر قد بلغت أقصى درجات تأثيرها السياسي إذ كانت قد تعلمت كيف تكون العامل الحاسم في صناعة القرارات التي تخص مصير مصر وهو ما تمثل في قدرتها على عزل ولاة مصر الذين يعينهم الباب العالي وأن تفرض على هؤلاء الولاة وعلى الباب العالي نفسه، من تراه أهلا لهذه الولاية . وكان آخر شكل من أشكال هذه الممارسة السياسية القوية هو عزل الحركة الوطنية لخورشيد باشا وتقديم بيعتها لمحمد علي . وبعد قرار العزل وقبل لحظة البيعة، كان زعماء الحركة الوطنية قد اجتمعوا فيما بينهم واتخذوا قرارهم الخطير بتقديم البيعة لمحمد علي، ورغم كل ما في البيعة من شروط تنطق بقوة هذه الحركة "وتكون واليا علينا بشروطنا لما نتوسمه فيك من العدالة والخير" إلا أنها كانت قد ارتكبت بهذه البيعة ذاتها أشد أخطائها خطورة وفداحة ألا تدفع التيارات الإسلامية اليوم ثمن هذه البيعة بتلك الشروط التي افتقرت لأية ضمانات سياسية أوأي شكل من الدساتير أو العقود الاجتماعية؟ إن الدراسة الجادة تكشف أن بداية انقسام الوجدان المصري على نفسه تعود إلى النتائج التي ترتبت على هذه البيعة لأنها أطاحت بلا أي مقابل بعقد كامل من تاريخ النضال المصري؟

ولسنا سعداء بأي درجة من الدرجات لهذه الهزيمة لأنها ليست هزيمة الأزهر وحده وإنما هزيمة الحركة الوطنية المصرية . وإذا لم تكن الهزيمة هي هزيمة الأزهر وحده فإن لهزيمة الحركة الوطنية أسباب موضوعية مع ذلك أهمها أن الفلسفة السياسية التي نبعت منها فكرة البيعية كانت فلسفة قد عفا عليها الزمان، وأنها لم تكن على مستوى "العصر الحديث" وفكرة "الدولة القومية" الناشئة، وأنه إذا كان للحركة الوطنية أن تجدد نفسها فليس أمامها إلا البحث عن فلسفة سياسية جديدة، وأن تجدد فكرها الديني. فهل كان الأزهر قادرا أو مستعدا للقيام بهذه المهمة الجديدة؟!.

إن هزيمة الأزهر السياسية - ومعه الحركة الوطنية - يدفع ثمنها اليوم كما دفع ثمنها منذ قرنين. وقد تمثلت هذه الهزيمة في عزل الأزهر عن تيارات الفكر والعمل السياسي . وإذا كان وعي المجتمع المصري قد تمثل في الأزهر قبل أن تعرف مصر ظاهرة البعثات فإن البعثات التي بدأ يرسلها محمد علي هي التي بدأت تبلور شيئا فشيئاً الوعي الجديد لمصر! وكان إنشاء الجامعة المصرية بعد نحو قرن من البعثات هو المؤسسة الحديثة التي جسدت هذا الوعي الجديد.

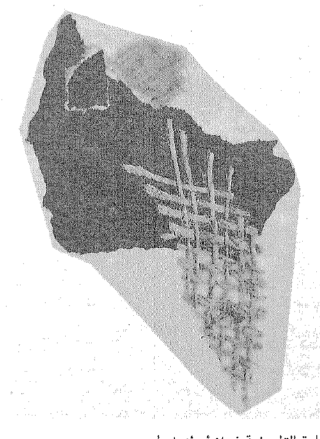
وبغض النظر عن الاتهامات التي توجه إلى التيارات العلمانية، وعن مدى افتقار هذه الاتهامات إلى فهم الحدود الدنيا للتطور الفكري والاجتماعي في مصر ، إلا أن ما يهمنا هنا هو أن عزل علماء الأزهر وأهل العلم فيه عن هذه البعثات كان إحدى الكوارث الفكرية الكبرى في تطورنا الفكري. فقد نشأ منذ هذه اللحظة الانقسام العميق فكريا وروحيا داخل المجتمع المصري متمثلا من ناحية في تواتر استمرار البعثات وانفتاح المبعوثين أكثر فأكثر على الحضارة الغربية. وفرنسا بوجه خاص، ومن ناحية أخرى في انغلاق الأزهر على ذاته وعلى تصوراته الفكرية والدينية القديمة. وفي حين أن تأثر المبعوثين كان استجابة لعملية التحديث الصناعية في المجتمع المصري واستجابة لفكرة الدولة القومية الناشئة. فإن انغلاق الأزهر على نفسه كان موقفا فكريا سلبيا في غاية الخطورة. و قد أدرك

قريبا بطبيعة عمله الإبداعى من الإنسان المصرى بهمومه الاجتماعية وهمومه الميتافيزيقية، وهذه الأخيرة هى التى تسببت فى صدور الفتوى الشهيرة بإباحة دمه . لماذا .. إذا لم تكن هذه التيارات قد بدأت تدمر نفسها بنفسها.

المرارة التاريخية

إذا تأمل المرء لغة هذه التيارات فى طرح تصوراتها الفكرية وتأمل أساليبها فى العمل لوجد أن كل هذا ينطوى على مرارة تاريخية عميقة. وقد يتوقع المرء أن المرارة قائمة على وعى تاريخى أو فهم تاريخى ، فإذا به يكتشف من قراءة كتابات كثير من هذه التيارات أنها كتابات تفتقر أول ما تفتقر إلى الوعى التاريخى سواء بقضيتها الخاصة أو بقضايا التطور الاجتماعى والفكرى فى مصر ويكتشف أن تصفية الحساب التاريخى مع المسار العلمانى وهو هم من همومها الرئيسية لن يفضى إلا إلى مزيد من مأساتها التاريخية واغترابها الاجتماعى.

وكخلفية لهذه المرارة .. فإن كثيرين يتفقون على أن تاريخ مصر الحديث يبدأ مع الحملة الفرنسية وتتفق غالبية التيارات الإسلامية أن هذا التاريخ ذاته كان بداية النكبة على المجتمع المصرى . سواء كان التاريخ بمصر الحديثة يعود إلى الحملة الفرنسية أو إلى اعتلاء محمد على ولاية مصر فى ١٨٠٥ فهل كانت الحملة الفرنسية مصدر



هذه المرارة التاريخية فعلا أم أنها مصدر وهمى أسقطت عليه التيارات الإسلامية همومها الخاصة؟!

تعود لحظة المرارة التاريخية فى تصورنا إلى ١٨٠٥ لا إلى الحملة الفرنسية . وفى ظننا - وبعض الظن أثم - أن للحملة الفرنسة على عكس ما تتصور التيارات الإسلامية فضلا كبيرا على إظهار دور الأزهر التاريخى وإبرازه وهو فضل لا يعود إلى نابليون بطبيعة الحال ولا إلى هوس لديه بالأزهر أو بالإسلام وإنما يعود إليه لأن مقدم الحملة الفرنسية على مصر قد أشعل الوجدان الوطنى والدينى معا. ولم يكن أمام نابليون إلا أن يتوجه إلى زعامة الشعب المصرى فى ذلك الوقت وكانت هذه الزعامة فى الأزهر وحده وبزعامة رجاله. الجديد فحسب فيما قاله نابليون لزعماء هذه الحركة الوطنية - وما قاله نابليون كان ينتمى إلى فلسفة الدولة القومية - هو أن المصريين لهم الحق ولهم وحدهم - لا جنس الأتراك أو الشركس أو غيرهما - فى حكم مصر. وإذا كان من البديهى أن يحاول نابليون فى إطار استراتيجية الاستعمارية أن يستخدم كل ما بدا له محققا لهذه الاستراتيجية إلا أنه فى هذه النقطة وفى هذه النقطة بالذات كان يمس وترا حساسا وحقيقيا لدى المصريين ويثير فيهم شجونا وطنية عميقة عمرها أكثر من ألفى عام.

ومهما يكن غزل نابليون صادقا

حياتنا السياسية لم تعان من شئ قدر معاناتها المريرة من سطوة الرقابة السياسية الصارمة ، فعلى المرء أن يتصور مدى الحرية التى يتمتع بها المفكر فى المجتمع المصرى سواء على مستوى السياسة أو مستوى الفكر.

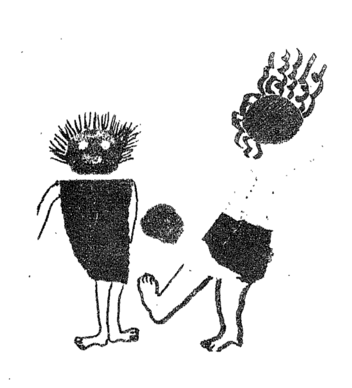
فالمفكر أذا اقترب من قضايا الإنسان "أولاد حارتنا" أو عالج الصلة بين نظامنا السياسيةوالدينى "الإسلام وأصول الحكم" أو درس تاريخنا الأدبى "فى الشعر الجاهلى" أو بحث فى "فقه اللغة العربية" قامت القيامة وقيل أن الإسلام يتعرض للخطر، أما إذا اقترب المفكر أو الكاتب من سياسة الدولة - بالعمل أو الفكر - فقد اقترب ببساطة من عالم الجحيم .. هذا إن لم يبعث به فى رحلة بعيدة وراء الشمس. وفى الحالتين - الدين والسياسة - تجد أن المحرمات كثيرة أن اقتربت منها ساءتك المؤسسات المسؤولة عن هذه المحرمات سوء العذاب.

هكذا يبدو عالم الفكر محاصرا من جميع الجهات، فلا أنت تستطيع أن تقترب من الله رغم أنه خالقك، ولا أنت تستطيع أن تقترب من قضايا المجتمع رغم أنك جزء لا يتجزأ منه. وبهذا المعنى ففى وسع المرء أن يتصور كم كان الطريق الذى قطعه الفكر المصرى الحديث من أجل أن يحرر نفسه محفوفا دائما وفى كل خطوة من خطواته بالمخاطر. ولكى يدرك المرء أية مصاعب يواجهها المفكر فى مجتمعنا عليه أن يستدعى ما تعرض له الفكر اليسارى بوجه خاص إذ كان على هذا الفكر أن يواجه المؤسستين معا، وكان عليه أن يواجه اتهامات الأولى بالكفر والإلحاد، والثانية بالعمل على قلب نظام الحكم وأحيانا العمالة لجهات أجنبية.

ومهما تكن السلطة الدينية أو السلطة السياسية جادة أو عابثة فى اتهاماتها إلا أن من الواضح أن وراء جديتها أو عبثها موقف من الفكر بمعناه الواسع يتمثل فى الخوف منه وبالتالى ضرورة وأده فى رؤوس أصحابه منذ اللحظة الأولى لأى مظهر من مظاهر وجود هذا الفكر فى الواقع. فالأزهر خائف على الإسلام . والنظام السياسى خائف على الدولة . فاذا حلل المرء خوف هاتين المؤسستين اكتشف أنه خوف على شيء آخر غير مايجرى إذاعته أو نشره على الناس. فخوف الأزهر يعود إلى ما يتصوراه خطراً على صحيح الإسلام. ولما كان صحيح الإسلام مرتبطا بنسق اجتماعى وسياسى وفكرى، وكان هذا النسق الاجتماعى والسياسى والفكرى يتعرض دائما للتغير والتجديد فإن الخوف على الإسلام - بهذا المعنى - خوف غير مفهوم . والأزهر بهذا المعنى يحاصر نفسه ويفرض عليها أن تطارد حركات التغير، وبتعبير أدق حركات التحرر ، فى الفكر أو السياسة وهو موقف يوقع الأزهر بالضرورة فى كثير من المحاذير الدينية والسياسية والفكرية.

ومع ذلك فنحن ندرك منذ اللحظة الأولى التى ظهرت فيها التيارات الإسلامية أن الأمر لم يعد قاصرا على خوف الأزهر وحده ،إذ أصبح هناك خوف الأزهر وخوف التيارات الإسلامية . ولاشك أن هناك تمايزات بين مواقف الأزهر وكثير من التيارات الإسلامية تقتضى التعبير عن أشكال هذا الخوف ومستوياته المختلفة . من بين هذه التمايزات أن الأزهر مثلا يصادر العمل ويشهر بالمفكر فى حين أن كثيرا من التيارات الإسلامية تذهب بعيدا فى موقفها.. من ذلك أباحة دم الكاتب أو المفكر، وهذا الدم الذكى لايباح نظريا وإنما يجرى سفكه بلا حرج حتى لو كان من يجرى سفك دمه شيخ جليل ومعلم عظيم لأجيال كثيرة من الشعب المصرى.

ولما كان اغتيال فرج فودة بالأمس ومحاولة اغتيال نجيب محفوظ اليوم قد تم بفتوى تنطوى على نسق فكرى شامل فليس أمامنا إلا محاولة فهم هذا النسق فى مبادئه الأساسية دون الخوض فى تفاصيل هذا النسق لدى الفرق المختلفة لهذه التيارات. وهذه المبادئ الأساسية تتلخص فى تصورات عن الله وهو ما يتجسد فى فكرة الحاكمية دينيا ، ثم وبالضرورة تصورات عن الإنسان.. وهو إنسان بلا حقوق طبيعية من أي نوع. فلماذا قتل فرج فودة والرجل لم يكن يطالب بأكثر من فصل الدين عن الدولة، ولماذا محاولة اغتيال نجيب محفوظ والرجل لم يكن إلا أديبا فنانا وكان



أن يعنيها من يديرها، ثم هى تنتج دون أن يعنيها أيضاً إلى من سيذهب إنتاجها هذا . أى أن الآلة تجريد للعملية الإنتاجية مما كانت تصطبغ به من طابع إنسانى عينى وملموس من مرحلة كان الإنتاج يدور فى حلقة ليس فيها هذا التجريد إذ كان يعرف المنتج -- خاصة فى المراحل البدائية من تطور المجتمعات - الشخص أو الأشخاص الذين سيؤول إليهم إنتاجه . ولما كان الإنتاج الآلى بطبيعته مجردا فإن من يشرع لمجتمع كهذا مضطر أن يشرع أيضاً بصورة مجردة. أى أن يضع تشريعا عاما أو قانونا عاما يطبق على الجميع مهما كانت طبقاتهم الاجتماعية ومهما كانت ثقافاتهم ومهما كانت دياناتهم . والمهم هو أن المجرد الكامن فى الآلة يعكس بلاشك طبيعة العلم كفكرة لأن العلم لايقوم على فكرة الخاص - رغم أنه يقوم على دراسة الملموس أو العينى - وإنما على دراسة القانون الذى يحكم الظاهرة التى يدرسها . ثم إن العلم عندما يؤثر العام على الخاص يبدأ فى المساس بالعلاقات الاجتماعية ذاتها ، ذلك أن الآله تعبر عن مرحلة فى *التطور الفكرى والعلمى* للبشرية دفعت مع تطورات اجتماعية وسياسية أخرى إلى نشأة الدولة القومية ، والدولة القومية تقوم على فكرة العام، أى القانون . وإذن فستتخذ العلاقات الاجتماعية فى هذا المجتمع الذى تحل فيه الآلة محل الأشكال اليدوية ملامح هذا العام إن آجلا أو عاجلا. ومعنى هذا أن هذه العلاقات ستتخلى عن طابعها القبلى أو العشائرى لتندمج أكثر فأكثر فى هذا الكيان العام، أى الدولة؛ أى أن يحل داخل هذه العلاقات القانون العام محل القانون الخاص.

ثم أن العلم هو تجسيد لشىء أخر منه هو حرية البحث العلمى التى بدونها لايصبح العلم علما ، وحرية البحث هذه هى فى التحليل الأخير حرية الفكر المطلقة وحقه فى الإقبال على موضوعات الواقع الاجتماعى أو العالم الموضوعى كالطبيعة وعالم الأحياء وما إلى ذلك إقبالا لايعرف أن فى هذه الموضوعات محرما أو ممنوعا.

ولقد نشأت هذه المحرمات - تاريخيا - لأن الإنسان كان يتساءل عن أسباب حدوث الظواهر الطبيعية من حوله . ولم تكن لدى الإنسان البدائى لا المعرفة ولا المنهج اللذين يسمحان له بالإجابة ومن ثم أجاب عن أسئلته بعملية إسقاط من الطراز الأول وكان جوابه أن الظواهر الطبيعية لاتحدث هكذا.. وإنما هى تعبير الآلهة عن موقفها من الأفعال البشرية فى المجتمع .. وهو تعبير يتخذ - حسب درجة الإسقاط - دلالته الخاصة . فاذا كانت الظواهر الطبيعية زلازل أو براكين أو سيول كان معنى ذلك غضب الآلهة واستنكارها. وإذا كانت أمطارا بعد فترات جفاف

طويلة أو قصيرة كان معنى ذلك رضى الالهة.

ومهما يكن من هذا الاقتضاب المخل فالمنهج العلمى كان تتويجا رائعا- وإن استغرق آلاف السنين - لمسيرة التساؤل الإنسانى عن ظواهر الطبيعية والكون.

وعلى الباحث أن يستخلص موقف الطهطاوى من العلم أو موقف الإسلام من العلم بهذا المعنى وإلا فلا معنى للسؤال الذى طرحه الطهطاوى على نفسه.

دوران الأرض حول الشمس!!

فهل كان إسلام الطهطاوى من صحيح الإسلام عندما قال فى موضع ما من كتابه تخليص الإبريز فى تلخيص باريز أن فى العلوم الحكمية -- أى علم الطبيعة - حشوات ضلالية أم لا؟

فإذا كان الطهطاوى قد تعرف على معنى العلم بطريقة قريبة أو بعيدة عما طرحناه من فكرة العلم.. فكيف كان موقفه من هذا العلم؟ والإجابة أن الطهطاوى مع العلم بمعناه العام .. أما إذا كان معنى العلم القول بحشوات ضلالية فهذا العلم سيكون مصدر حيرة له ومصدر اضطراب لسبب مهم هو أن الطهطاوى ليست لديه الوسائل للرد على» هذه الحشوات الضلالية التى يقول بها هذا العلم. فكيف عبر الطهطاوى عن كل ما تزعمه؟

ليستحضر معنا القارىء سياقا كان الطهطاوى يريد فيه أن يشير إلى قدرة الأجهزة العلمية الحديثة على البرهنة على أشياء كثيرة من بينها دوران الأرض حول الشمس فى هذا السياق كتب الطهطاوى فقرة تشير إلي ما يقوله علماء الأفرنج عن هذه القضية كان يريد لها أن تأخذ موضعا فى كتابه: "تخليص الابريز فى تلخيص اباريز". إلا أن الطهطاوى رأى لسبب ما أنه لامبرر لأن يصدر الكتاب بهذه الفقرة ، ومن ثم شطبها فى مخطوطة الكتاب قبل أن يبعث به إلى المطبعة. ونص الفقرة هو:

"وقال بعض علماء الافرنج أن القول بدوران الأرض واستدراتها لايخالف ما وردت به الكتب السماوية .، وذلك لأن الكتب السماوية قد ذكرت هذه الأشياء فى معرض ونحوه جريا على ما يظهر للعامة لاتدقيقا فلسفيا. مثلا : ورد فى الشرع أن الله تعالى وقف الشمس فالمراد بوقف الشمس تأخير غيابها عن الأعين وهذا يحصل بتوقيف الأرض، وإنما أوقع الله الوقوف على الشمس لأنها هى التى ظهر فى رأى الأعين سيرها. انتهى ، فظاهر كلامه أنه ارتكب غاية التأويل".

وسنتصور أن الطهطاوى شطب هذه الفقرة لعدم إحكام صياغتها أو لعسرها على الفهم ، غير أن هناك ما يسمح لنا بالقول أن القضية كانت تقلق الطهطاوى بطريقة أو بأخرى ، ذلك أنه فى معرض حديثه عن أهمية المعرفة العلمية عاد وذكر قضية دوران الأرض حول الشمس . ومرة أخرى عاد الطهطاوى فشطب الاشارة إلى القضية. فلير القارىء بنفسه نصين لهذه الفقرة الجديدة نوردها قبل أن يحذف منها الطهطاوى الاشارة إلى القضية كما نوردها بعد حذفها منها:

الفقرة قبل شطب القضية منها

"ومن المعلوم أن المعرفة بأسرار الآلات أقوى معين على الصناعات ، غير أن لهم فى العلوم الحكمية حشوات ضلالية مخالفة لسائر الكتب السماوية ،كالقول بدوران الأرض ونحوه، ويقيمون على ذلك أدلة يعسر على الإنسان ردها، وسيأتى لنا كثير من بدعهم، وننبه عليها فى محالها إن شاء الله."

الفقرة بعد حذف القضية منها

"ومن المعلوم أن المعرفة بأسرار الآلات أقوى معين على الصناعات، غير أن لهم فى العلوم الحكمية حشوات ضلالية مخالفة لسائر الكتب السماوية، ويقيمون على ذلك أدلة يعسر على الإنسان ردها، وسيأتى لنا كثير من بدعهم، وننبه عليها فى محالها إن شاء الله."

إن تحليل موقف الطهطاوى يدفعنا إلى القول ، مع كل التحفظات الممكنة ، بأن الطهطاوى اختار بطريقة أو بأخرى ، موقف

الكنيسة من هذه القضية الشهيرة، فالكنيسة رأت فى القول بدوران الأرض حول الشمس "حشوة ضلالية"، ومع ذلك فنحن نتصور أن الطهطاوى الذى كان مستعدا لتعلم هذا العلم الحديث وكان مستعدا أن يوفق بين العلم والدين.. نتصور أن الطهطاوى كان حائرا ومن المحتمل مع ذلك أنه وقف أمام نفسه كما موقف جاليليو أمام الكنيسة، وفى حين أن جاليليو ضرب الأرض بقديمه - وهو يقدم تنازله أمام الكنيسة - قائلاً ومع ذلك فهى تدور، فإن الطهطاوى قال وهو يقدم تنازله الفكرى أمام رقيبه أو ضميره الروحى ومع ذلك فإن الأدلة التى يقيمونها على دوران الأرض "يعسر على الإنسان ردها". من هذا الإنسان إن لم يكن هو الطهطاوى نفسه؟!

فى ضوء هذا المنهج هل يمكن أن نفهم مدى تعقد ارتباط الفكر بالعلم ومدى ارتباط الاثنين بحرية البحث وتحرير الإنسان مما يتصور البعض حتى لو كان هذا البعض الطهطاوى أنه حشوات ضلالية بدليل أن أى تلميذ فى مدارسنا يقول اليوم بدوران الأرض حول الشمس دون أن يشعر على الإطلاق بأنه أخطأ فى دينه.

وربما يبدو أننا أسرفنا فى الحديث عن اشكالية الطهطاوى أو مشكلته، لكن ألا تكشف مشكلة الطهطاوى أن هناك خيطا يربط العلم بالدين ويربط الدين بالعلم، كما أن هناك خيطا يربط الدين بالمجتمع ويربط العلم بالمجتمع . فإذا كان نسيج هذا الخيط هشا تعرض الدين والعلم - كما فى حالة الطهطاوى - لاساءة كل منهما إلى الآخر رغم توافر النوايا الحسنة . وإذا كانت هذه هى حال علاقة العلم بالدين فما بالنا بعلاقة الدين والسياسة!

هل يكون فى وسع المرء الآن أن يخلص إلى أن صورة الله أو صلة الدين بالعلم أو صلة الدين بالأدب والفن والفكر لدى هذه التيارات الدينية ، ناهيك عن صلتها بالإنسان والمجتمع ، صورة أو صلة تقوم على تصورات خاطئة؟ وخاطئة بأكثر من معنى؟ فى وسع المرء أن يخلص إلى ذلك طالما أن هذه التيارات تقدم أولا صورة عن الله يكون الله - طبقا لها - كارها للإنسان ولحقوقه الطبيعية، معاديا للمجتمع وانتقاله من مرحلة اقطاعية إلى مرحلة رأسمالية أو اشتراكية ، ساخطا على الديمقراطية اجتماعية كانت أو سياسية ثانيا أنها لاتريد لنا فنا أو أدبا أو علما إلا أن تكون وظيفة الفن الأدبى أداة دينية أو موعظة دينية وهو شىء لايتفق مع طبيعة الفن أو الأدب أو العلم. ثالثا أن تصورات هذه التيارات تفتقر دائما وبشكل منهجى إلى البعد التاريخى وإلى المعرفة التاريخية سواء بالتصورات التى تطرحها أو بالتاريخ الاجتماعى والسياسى فى مصر.

ومع ذلك، فلا يعنى هذا كله أن تصورات التيارات الإسلامية تصورات مجنونة ، وإنما معناه أنها تصورات تصلح لأى مجتمع قبلى أو بدوى، أى تصورات مجتمع يخضع فيه الفرد لروح ومنطق وتقاليد وقوانين قبيلته ، فإذا خرج عنها تعرض لما يستحق من عقاب وربما إباحة دمه. ولم يكن نجيب محفوظ أبدا ابن قبيلة ، أو ابن مجتمع بدوى.. إنه ابن ثورة ١٩١٩، وهى ثورة دفعت المجتمع المصرى خطوات فى طريقه نحو الديمقراطية ، ونحو مبدأ الفصل بين السلطات الثلاث: التنفيذية والتشريعية والقضائية، ونحو تجسيد حقيقة أساسية فى علاقة المجتمع المدنى بالدين هى أن : الدين لله والوطن للجميع.

وإذا كان نجيب محفوظ ينتسب إلى تقاليد هذا المجتمع المدنى فإن أدبه يشكل أحد الأعمدة الفكرية والفنية التى تعمل على ترشيد هذا المجتمع والمضى به خطوات أكثر عقلانية وأكثر قدرة على التذوق الأدبى والمتعة الفنية.

ماذا سيبقى من قتلة نجيب محفوظ والفكر الذى صدرت عنه فتوى عمر عبد الرحمن القبلية؟

سيبقى شىء واحد أكيد هو أنهم "حشوات ضلالية" فى مسار تطور المجتمع المصرى.

نصوص

ذاكرة النمر



مريد البرغوثى

أيكم يعرفنى يا أصدقائى

أيكم يصغى لصمتى فى ضجيج

الفرجة الكبرى

ومن يدرى بما فى خاطرى

وأنا أمشى وحيداً

وبسيطاً مثل نمرٍ يتمشى خلف

قضبان الحديقة.

أيكم يعرف، من هيئة هذا المشهد

الراهن،

ما ظل من الذكرى بقلبى وحفيف

الذاكرة

أيكم يدرك

أنَّ الغابةَ المحذوفةَ الآنَ من المشهدِ

لم تترُكْ مساحاتى وما غابتْ دقيقة

أيكم يدركُ

أنَّ الحارسَ المشغولَ بالزَّهْوِ

وباطمئنانه قُربى

جبانٌ آمنٌ

لايذكرُ الماضى الذى قد كنتهُ أو كانهُ

لولا القفص!

يضحك الحارسُ، يستلُّ العصا من

إبطه نحوى،

يدلى كفه ما بين فكىّ بإهمالٍ

ويحنى جذعه للمالِ والإعجابِ

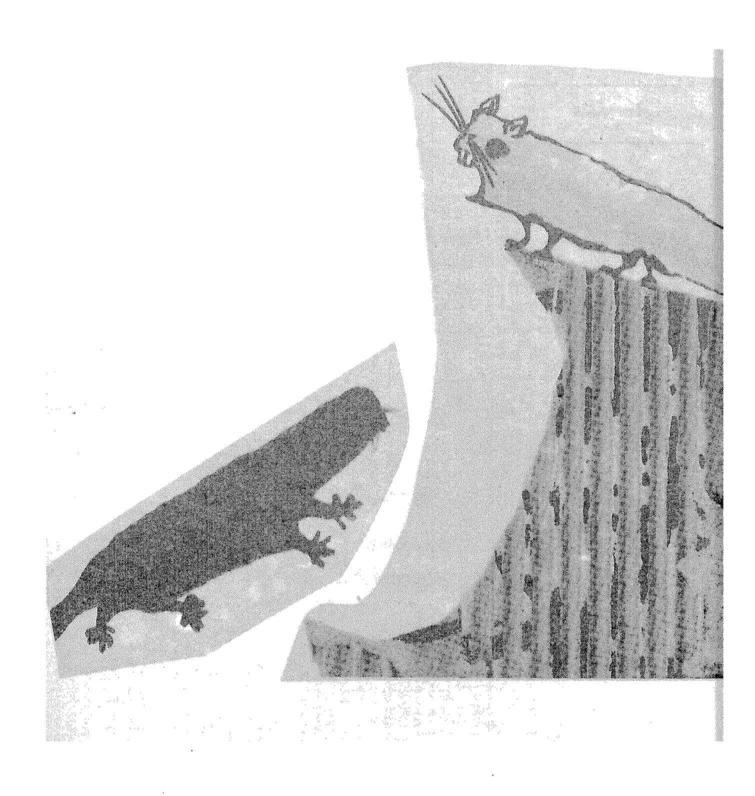
والدهشة تعلو الناظرين

قبل أن ينتقلوا للفرجة الأخرى

على بيت النسور النائمة

بين ذكرى قمم الغيمِ

وقُضبانِ الحقيقة.



بابُ مَرّاكش



حلمى سالم

الطيران

تصعد الحزيناتُ
كى يلاحظنَ الفتى الذى سيحمله بعدَ ساعاتٍ حديدُ الجو،
لطيفٌ أن تروحَ للمدينةِ التى شبَّ فيهاحبيبى القديم.
أريد شالاً أنثوياً يُبرزُ المواضع،
ذا لونٍ عاطفىّ.

فلما بيّنتُ لها أننا جديرون بالسّلوى،
نبهتنى إلى أن الناس تخشى حاجةً للأنف،
كان علىّ أن أحيّى الرجل الوحيدَ الذى فتنتها من الرغبةِ فيه،
وهو يشبه أباها،
لكنها قاطعتْنى:
يداى خلفَ ظهركَ تدفعانِكَ
وجسدى تميمةٌ.
وفى آخر الليل قالت الأسلاكُ:
باى باى.
ساعتها أشفقَ البقّالون عليها،
وهدهدوها بفَهْمٍ،
ودعوا اللهَ لها أن تنامْ.

ساحة الفِنا

بلعَ الحواةُ الحيّاتِ
بعد أن دَقّتْ دفوفٌ ثقيلةٌ،
وعلى الأرائكِ كانت حلويات البهائم مرصوصةً،
تفرّست فى الخَلق علّنى أجد الفتى.
بكَمْ هذا الكابُ ياعَمّ؟
الأرض حمراء والفاطميون فى كل رُقعةٍ،
ربما تلّقى العِلمَ فى هذه المحابس المخصّصةِ للنابغين،
تحسّستُ رَسمةً حملتها لامرأةٍ تعدّدُ صفاتِها
قبل أن تكرهها لخُلُوّها من الإعاقة،
فكيف يمكن أن تمشى شفتانِ على هذه المربعات؟
أخذتها فى قاعة التجليد التى تشبه بيت السحيمى:
هنا الرواسبُ
والعسكرُ المحترفون،
لحمةُ الرأس،
وأصحاب القرود،
والنارُ المسجّرة،
والرءوس التى هَوَتْ.
تخلّطتْ شرائطُ الملحون
بصوتِ التى دعتْنى إلىَ تعلّم البلياردو،
وتصاعدتْ أبخرةٌ على العرايا،



أدب ونقد

حينما فكَّرتُ أننى سأقول للتى لم تعرفْ مقاصدها:
هواكِ صعبٌ،
وحينما صاح الأدِلاَّء:
هنا العقل بيت الحسّ،
هنا حزنٌ بالزّاف.

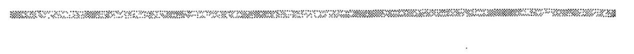
القمّاشون

سألفُّ السوقَ مَرّةً خامسةً، فكلُّ الشّالات التى صادفتها لم تهزَّ قلبى. هذا الكُحلىُّ بديعٌ،لكن الأخضر فى الأصفر هو ذوقُ حبيبى. سألبسه الشالَ فى داره أمامَ أبيه الذى سيتشاغل وقتَها بمراجعةِ الفحوصاتِ، أو فى «الحرافيش» حيث يجأر أهلُ الربابة بأن البنت بيضاءُ بيضاءُ. سأنزل وحدى فى المساء منسلًّا من عبد المنعم. هذا الكُحلىُّ جليلٌ، لكنَّ الأخضر فى الأصفر مُضَاءٍ لتيارِ ما بعد الحداثة. ستهمس بعد أن ترتاح للخيط والنقشةِ: لا بد أن نفترقَ حتى لا أعاينَ الفَقْدَ على كتفىَّ. ثُمَّ إنها سوف ترانى بعض أبيها الذى شوى لها السلطان إبراهيم قبل أن ينساه عند كُشْك الكهرباء. لم أكن تدَّربتُ بعدُ على أن تعبيرَها الرمزىَّ عن بهجتها هو الأورانج. ولذا لابد أن سيمرُّ عليها العَرَّابون فى الليل. ولا بد أن ألفَّ السوق مرةً خامسةً حتى أنظرَ إلى الشال بعين حبيبى، وأُصغى إلى مقلّدِ الأندلسيّات وهو يصرخ وحده:
لماذا يذهب المحبّون؟

جامع الحَسَن

أرَجّحُ أن هذه المئذنة المضروبة كرُمح،
هى التى ذكرتنى بهدهدات الأمّ فى آخر الشتاء:
«ياست يا ستنا
ياللى قصرك أعلى من قصرنا
هاتى حتة عُنيبة
للوحيمة اللى عندنا»،
فرأى المتشنّجونَ أن جماجمَ الأقارب ترقد تحت الموزايكو،
ورأى علماءُ الطبيعة أن نَحْرَ البحر سيغلب رِقّةَ العمارة،
ورأى الناجــــون أن يدَ الله ملّسَت على المحاريب،
ومَرّت على الأرابيسك بالنجوى.

أما أنا
فقد صعَّدتُ عينىَّ إلى الهلالِ الذى يرفُّ فوق العمودُ المقدس،
حيث بنتٌ مجروحةٌ كانت على طرفه تغفو،
وتصحو بين سَجْدةٍ وأخرى
تُحصى شيوخها الأبرارَ
ثم تلوِّح لى بكفّين مازالتا ساخنتين منذ التقى وهمٌ بوهم.
وأطلتُ الوقوفَ أمام رُخامةِ الأنساب التى تنتهى بخاتم المُرسلين،
لأن وجه اليتيمة كان يبكى قسوةَ المسالك خلفَ نعومةِ الحَفْر،
وتفرَّستُ فى صفوف المُستمّرين أمامَ جماليّاتِ الطغيان،
لعلّنى أرى بينهم حبيبها القديم،
فأقول له:





شقيقتى تهديك السلام،
لأن المبهجينَ
صيئةُ الحِرَف.

عبد الفتاح كليطو

اشتبكنا فى حوارٍ جانبىٍّ لنصدَّ
عن أحلامنا الحديثَ المعادَ عن صِلة الروايات بالنكسة،
دعانى شريكُ غرفتى إلى أن أستعيد هاتف الجنون، وأن أكف عن بكاء الأحبّة،
بينما كنتُ أسعى إلى إقناعه بأن كثرة الألاعيبِ تفسدُ الشعر.

فى وضع كهذا:
اقتحمَ الرجلُ الحياةَ،
نقلاتُ عصفورٍ ينطُّ من ألف ليلة
إلى صَفِير الأندلس،
ومن نفعيّةِ المتنبى إلى مأزق الروح حيالَ الخيارات.
وبينما يعبث بذقنه الخفيفة بين اللمعة واللمعة،
حدثتُ نفسى:
عندما أعود سأحكى للمرأة التى يزدهر خيالها فى الكسر
أن هناك شخصاً يمكن أن يجعل الناس مُبْصرينَ

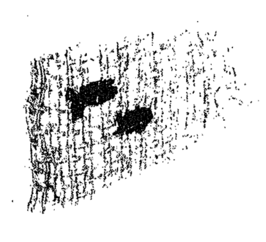
إذا زحزح الفعلَ عن ضميره.
وسوف أستغل حالةَ اندهاشها
لأخطفها إلى صدرى،
قبل أن تفرِّقَ بين تألُّق خائبى الأمل وتألُّق الحزانى.
وعندما أتقدم إليه مع صاحبى للتحية،
لابد أن أقولَ له:
سيحبُّك حبيبى،
لأننى سأكفُّ عن بكاء الأحبّة،
ولأنه سيغادر النكسة.

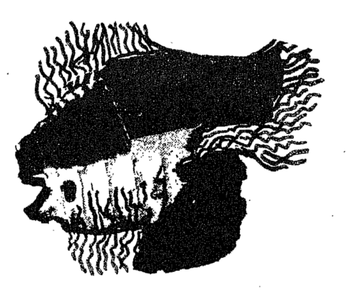
المِكحلة

كأننى كنتُ أرى العُمّالَ اليدويين
حينما أشرتُ إلى الوفاقِ بين اسوداد الكُحْلِ
والبياضِ المرفوع من مجال النَّظر.
أعرف أنَّ السيِّدة التى حذفتْ من خطابها فقرة تقرنُ اللَّذةَ بصوتى
سوف ترمقها بحزنٍ موجَزٍ،
وسوف تشعر أنها قبضت على روح العامةِ،
إذا دسَّت الريشة فى غمدها قبل أن تنزل إلى حصة اللغات الدارجة.
ولهذا لم أبخل عى صاحبى بالهواجس:
أنا الذى كنت أرى العَدُوَّ من أمامكم
والبحر من ورائكم
كلما تهرَّبتْ الجميلةُ من أشواقها،
أو تملَّصتْ العزيزاتُ من وطأةِاللمس.
هذه الرِّيشةُ بعد غَمْسها
ستقيم علاقةً مع جفون حبيبى،
لكننى أعلم أن المراودَ كلَّها
لن تعيدَ الأظافرَ
إلى وظيفتها.

تسعينات المحمدية

يفضلون النهايات المفتوحةَ.
غير أن الصَّبىَّ الذى كلَّمنى فى خِفَّةٍ عن تدهور الجَماعات،
كان يقلبُ عينيه فى الزِّيِّ الذى أرتديه
وينهرنى: لماذا لم تغادرِ الذُّل؟
أما الصَّبى الذى أشقاه نَفَسُ الميكانيكىِّ خلف نفَسِ الموتورات،
فقد قبَّلنى بطاعةٍ
وهو يبحث معى عن جِذْرٍ
لكراهية الشباب لى.
أوضحتُ له أن حبيبى رفيقُه فى المشهد،
وأنه علَّم مواليد ما بعد خمسين
أن يكونوا خِفافاً
أن يتركوا الجمالَ عاليا بمفرده
لكننى لم أستطع غَضَّ العيون
عن كشَّافات فيليبس المسلَّطات على المنبر.
ولأن السيقانَ التى دوَّختْ رءوسنا لم تكن ذاتَ رأفةٍ،
فقد خمَّنتُ أن التواريخَ
تحت الميضأة.





عبد المنعم رمضان

داعبتُه بفكرته القديمة التى تري أن المستقبل للأصابع،
أيام كانت للأيادى أصابعُ،
ولم أكن واثقاً من أنه سيدرك الافتراء،
حينما أموّه قصة هاتف الليل الذى قال: باى،
كذبتُ عليه مَراتٍ،
خاصةً حينما أدخلت فى روعه أن الذى
حيّرنى والذى غيّرنى والذى فاتنى فى حالٍ،
غجرية من بدو السواحل،
لكننا لم نسأل أنفسنا مَرَّة:
كيف تصبح البغضاءُ قُرْبى؟
فقدرتُ أن بكاءه فى صباح الرجوع
سيعنى أن انفطارة القلب التى تأجّلت قد حان وقتُها
لأن الحسد على الطريق.
لم أحزن لأنه أشاعَ عن عَلاَمى نكتةً بذيئةً،
بقدر ما حزنتُ لأن الوقت لم يكن كافياً
لتقبيل جبهته فى تأنٍ،
وهو لم يلفت انتباهىَ إلى انسداد الطرقات،
حتى يمر سليلُ آل البيت،
لكنه صاح في الصحن المفروش بالموكيت
وجباهِ المصلّينَ المفترَضين:
تحيا سرقةٌ
تصير من جرائها العروشُ
على الماء.
وبلا توطئةٍ رقص فى مواجهتى،
بينما أنا قابض على الميكروفون

بحنكة المخضرمين من مطربي طنجة،
فحرضتُه على أخذ الشال الكحليّ لامرأةٍ
تشكو من اضطراب الدّقات،
كما أنني بلا توطئةٍ
سأعترف له ذاتَ أمسيةٍ
لا شِعرَ فيها
بصحة اسم حبيبي الذي رششنا حضوره
على الأطلسيّ،
ولن أبالي بمرضه المفاجئ قبل الهبوط،
لأنني لن أصدقه بعد أيام إذا قال:

وددتُ لو استمرت الكوما
لكي أظلّ أسمعك تردّدُ في
حنانِ أشرارٍ سابقين:
مالكَ يا حبيبيَ؟

الطاقم

زنقة السّتات نفسها مضافةً إلى غزوة البربر،
ألستَ واقعاً في الحب ياسيدي؟
فخذ هذه هدية الأخت للأخت.
كان المَلَسُ الأسود طافراً على مدىً بكامله
عدا البؤبؤ.
واقعٌ في الحب يا شاطرةُ
لكنني ممنوعٌ من تأمل الكأس.
ينبغي أن تُقبّل جسداً من الشيعة
قبل أن تنطق الفتاةُ بالاسمِ
الموصول.

يلمع الحَجَرُ الكريمُ ويلمع الحَدْسُ:
أهجس أن التي أخاف أن أسميها
ستقول لي بعد اختباراتٍ مريرةٍ:
لاأحدَ يكره الملهمات ياشبيه الأب.
وأتخيل الكريم في النقطة الكريمة:
تحت العنق بمقدارِ قوسٍ،
وفوق النهدين بمقدار خِنصرٍ.

لابد أن هذه الهيئةَ
ستجعل اليتيمةَ تشذب بعضَ أفكارها عن المقصات كوسيلة محليةٍ لوضع حدٍّ للبصيرة،
أما وجودُ الكريم حول معصم عاني سلطةَ الموس،
في محاولة بعيدةٍ للنصر،
فكافٍ لأن يصونَ حبيبي من قُدرةِ العباقرة على تعاسةِ النفس.
وداعاً يا فتى لم أجده،
هنا التقى البطلُ والبطلةُ في شريط:
«الحب الضائع».

رفرفَ الحريرُ أعلى المحل،
وسَخَتْ عيونٌ بدمعٍ من بقايا العروبة،
فظل السّرب مرتبكاً
على الرغم من روائح القِرفة.

(فبراير ١٩٩٥)



شيخوخة

[إلى نازك الملائكة]

أشرف العنانى

-١-

الدم الحائض..
حفّارون بصمتهم الأحدب
يصفّون جنرالات وبائعات هوى
فى الحجرة التى تشرب
خنفساء بحجم القلب من قاعها..
ما من شمعة شيطانة تلسع السقف،
وتضئ الثمرة التالفة بعطرٍ
غير مألوفٍ،
فيقلع الإنتظار عن التناسل..

-٢-

ما الذى هناك؟؟
كوليرا ثانية
إذن تلك ذاكرة حريفة فى الفتك
تفرك الساعات بمارشها العسكرى
ولطشة الخشخاش كافية تماماً

-٣-

ما الذى هناك؟؟
يدان فى المتحف
تديران بالغمزة ذاتها رحا غيبوبة،
فيلحق الحرفوش رأس صاحبه الوحيد
ويبكى:
ألم يحنطوا دموعه؟؟

-٤-

خارج الشرفة:
ينتظر الليل من يسميه شيطانةً
أو فراشه
داخل الروح:
من يسكب الرصاص

-٥-

ليرفع العرافون رأسهم قليلاً،
هل يخون المجوس نارهم للأبد؟؟



قصة

قلب الشجرة

خيرى شلبى

شوح أبى فى وجه أمى بذراعين معروقين كفرعى سنط انحسر عنهما كُم الجلباب الواسع؛ثم أمسك طوق جلبابه بيديه وهزه علامة على أنه يوشك أن يشق الهدوم من فرط الحنق والغيظ- وهى حركة يفعلها دائماً كلما استشيط غضبه ليقمع بها غضبه.. ثم صاح بصوت دافئ حزين:

- «سبحان الله فى طبعك! إنت يا وليه غاوية نكد؟! يصعب عليك تفرح ولو ساعة واحدة فى العمر؟! داهية تسم بدنك!!»

لحظتها كانت أمي متربعة على الأرض فى حوش الدار، ساندة كوعها الأيسر فوق ركبتها المرفوعة، بنفس الثوب الجديد الذى كانت ترتديه فى فرح أختى ونيسة منذ ساعات قليلة، مريحة خدها على راحة يدها، مرسلة بصرها إلى الشجرة الواقفة أمامها قرب باب الزريبة وعتبة منخ الجمل. الدموع تنهمر من عينيها دافقة بغزارة كرخات المطر؛ وقد انتشر على وجهها فزع ورعب فبدا كأنها تتوقع خطر داهمها كهول يوم القيامة ما يلبث حتى يكتسح الدار كلها بل الكون كله. جمدها الهول المجهول في مكانها فبدت كأنها شُلت؛ تريد أن ترقع بالصوت، أن تهيل التراب على رأسها، تستغيث، غير أنها لا تستطيع.. ما جعل فئران الدنيا كلها تلعب فى عب أبى..

كنت واقفا بينهما وقد شملنى الرعب من منظر أمي الذي لم أعرف له سببا. من فرط الرعب ركزت البصر على أبى لعلنى أتكشف شيئاً حدث بينهما قبل الآن وأدى إلى هذه الحالة التى وصلت أمى إليها وأصداء فرح أختى ونيسة لم تختف بعد من دارنا. رأيت مشروع البسمة الذى يبزغ دائماً على شفتى أبى كحركة مكملة لحركة شق الهدوم الوهمية؛ فخفق قلبى بشدة إذ رأيت الابتسامة قد وئدتْ فى الحال وهاهى ذى روحها الملفوظة تخلف على الشفتين رعشة شاحبة كخفق جناحى الدجاجة الذبيحة حين تستسلم راقدة تحت النزيف. أبى إذن لم يكن أساء إليها من ورائنا، كما أننا لم نسمع أى عراك بينهما طوال شهر الإعداد للفرح. وقد فتشت فى ذاكرتى فلم أذكر أن أمى تخانقت هذه الأيام مع زوجة عمى بسبب زحف سطح دارهم على سطح دارنا؛ وبائع العسل ذو الكلام الصعيدى القارص أخذ بقية حسابه منذ جمعتين؛ ولم يبلغنا أن إحدى الدجاجات العتاقى ماتت، أو أن دكر البط اختفى، أو أن صرة فلوسها ضاعت فى سوق البلد..

- «مالك يا مره؟!».

هكذا صاح أبى بلهجة ودودة. لكن أمى من شدة الانفعال والانخراط فى البكاء العميق لم تستطع النطق؛ بل يمعن وجهها المدور فى الاحتقان حتى صار مثل كرة من اللهب الأحمر تتساقط منه قطرات ملتهبة. صرخ أبى لهجة آمرة:

- « مالك يامره؟! انطقى يا بنت الفرطوس!»

انفجرت أنا باكياً وقد استشعرت خطر مأساة غامضة مجهولة سينزاح عنها الستار بعد برهة. لحظتئذ تمكنت أمي من رفع ذراعها والإشارة بإصبعها إلى الأمام؛ فنظر أبى ونظرت حيث أشارت؛ فلم نجد شيئاً؛ رددنا البصر إليها فى توسل. صارت تركز حركة أصبعها نحو الشجرة وتبذل جهداً كبيراً فى محاولة تحريك شفتيها المزمومتين المرتعشتين:

- « الـ... شجـ .. شـ .. شـ... شجرة!!»

اكتملت الكلمة بطلوع الروح. لكن أبى التقطها من أول حرف؛ فشوح فى وجهها مولولاً كالنسوان:

- «تانى! الشجرة برضه! مالكيش شغلة ولا مشغلة

غير الشجرة؟! قُطعت الشجرة وشورتها السوده! أيمان المسلمين إنتي مره مخلولة فى عقلك! تعال يا ابنى سيبها تفضى اللى فى دماغها كله! العبارة أنا عارف سببها!!»

سحبنى من ذراعى لنجلس تحت ظل الشجرة نفسها بحذاء السور، جلسة أبى المفضلة؛ حتى أن الجوال مفروش وعدة الشاى والقُلة والجوزة والقوالح الناشفة متناثرة حوله دائماً، مع مسند من الخيش بقش الأرز. تناول أبى منقد النار، صار- كنوع من التنكيل المتعمد بحزن أمى- يفتش عن بقايا الجمرات ليغذيها بالقوالح، قال:

- « اغسل براد الشاى يا ولد»

كنت ميالا لما يود أن يفعله الآن؛ فلقعدة الشاى هذه سر باتع فى إذابة الهموم. ثم إن قولة أبى إنه يعرف سر العبارة قد خفف عنى حمل الهم قليلاً. تذكرت فى الحال أن دُخلة أختى ونيسة لم يمض عليها يوم كامل، وهاهى ذى الحناء تخضب راحتى وأصابع قدمى، وبقايا كعك الفرح فى سيالتى؛ وفوق رأسى طاقية جديدة من الطواقى والمناديل التى وزعتها أختى ونيسة على الذين صبّحوا عليها اليوم فى الصباحية كل واحد بمبلغ من المال.. فلا بد أن تكون أمى حزينة على فراق أختى ونيسة، مثلما حزنت على فراق أخواتي تفيدة ومريم وحميدة؛ إذ ما يكاد فرح الواحدة منهن ينتهى حتى تشعر أمى أن الدار قد خلت منها فتنزوى فى ركنها هذا وتنخرط فى بكاء صامت لمدة دقائق طويلة؛ إلا أنه ليس كهذا البكاء الذى تبكيه الآن بحرقة. كان بكاؤها فيما مضى جميلا؛ إذ تبكى فيما الجبين مضئ والوجه مبتسم مشرق؛ بل قد يؤوب البكاء إلى زغرودة مفاجئة أو ربما تستأنف الغناء بالجفان كما كانت تفعل وهى تعد عشاء العروس، تُنقى الأرز الذى ستطبخه، تغسل القمح الذى ستخبز منه كعك الفرح، تفرج الجيران على أثواب القماش قبل تسليمه للخياطة. أبداً لم تكن مرتعبة هكذا وكأنها تسترحم عزرائيل الموت الذى جاء يبتغى أبناءها.

- «هات القلة يا ولد وفتح عينيك أحسن أقوم الطش لك إنت وأمك وأخليها نكد بحق وحقيق!»

فأيقنت أنه غير جاد فى الهزء بحالتها، وأن همه بما هى فيه أشد من همها بما هى فيه. وحتى بعد أن طاب الشاى وصبه أبى فى الكوب وبدأ يرشف لم يكمل الرشفة الأولى؛ إذ أعاد الكوبة الزنك الصغيرة وصب الشاى فى كوبة ثانية وتركها أمامه برهة تردد خلالها منقلاً البصر بين الكوبة وبين أمى فى ركنها المبتعد؛ ملامح وجهه تسعى جاهدة إلى الانبساط ليقول لها بلهجة طبيعية: « الشاى يامره» إلا أنه اكتفى بإزاحة الكوبة نحوها ناظراً لي نظرة ذات معنى. حملت الكوبة



ذهبت بها إلى أمى حيث وضعتها أمامها وانتهزت الفرصة فتمعنت فى وجهها باحثا عن البكاء القديم فلم أجد سوى الرعب مجسداً فى عينيها لحد الذهول. كان بصرها مركزا على جذع الشجرة لدرجة أننى أيقنت أنها لم ترنى بل ولم تسمعنى حين قلت لها وأنا على شفا البكاء: الشاى يا امّه . لكننى خفت من أبى فاستدرت عائد إليه؛ لأجده قد وضع قولحة مشتعلة فوق حجر الجوزة وراح يجذب الأنفاس فى توتر كظيم. جلست متكوراً، فرمقنى بنظرة عابسة أتبعها بصيحة كأنها الزغدة.

- «اقعد كويس! ربّع رجليك وخليك راجل محترم!» اعتدلت فى الحال كما قال . صب لى قدحاً صغيراً من الشاى فى كوبة ثالثة مبتورة الأذن، أزاحها نحوى، تململت فى قعدتى على سبيل التحية لها والشكر له، والشكر له، وتركتها أمامى لأطيل عمر الفرح بها..

جعل أبى يسحب أنفاس الدخان فى بطء وتؤدة، متصنعا عدم المبالاة مع أننى صرت عاجزاً عن ملاحقة نظراته التى يوجهها إلى أمى فى صمت وترقب . أخيراً اعتدل فى قعدته رافعاً ركبته ناظراً لى؛ فشعرت أنه يكاد يعزم علىّ با لجوزة بل إن يده شرعت تمتد بها نحوى ربما لاعتياده تسليمها لمن بجواره بعد بضعة أنفاس، ثم راح يتكلم:

«الولية دى شايلة الشجرة على دماغها!! هى اللى شارت علينا بزرعها وهى اللى شارت علينا بقطع فروعها وهى اللى رجعت تندم على الفرع المقطوع!! يا ترى الشجرة دلوقت عيانة!! نوديها الاستبالية؟! أنا مستعد أجيب لها الحكيم لحد هنا ولا تعمليش فى روحك كده!! إيمان المسلمين المره بنت الكلب دى لو جابوا لها خبرى على نقالة ما تقطع فى نفسها كده!! وتقول لى الشجرة؟! دى مسله ماتخيطش يا مره! شوفى مسلة غيرها لها خرم يدخل منه الخيط !!»

واستأنف شدّ الأنفاس فى سأم، مع أن نار الحجر قد انطفأت واحترق التبغ. وكانت الشجرة التى تقعد فوق ظلها الآن قد صارت أمام عينى كأننى بعيد عنها أراها كلها فرعاً فرعاً وورقة ورقة .كان ذلك منذ حوالى سبع سنوات مضت حينما كنت فى حوالى السادسة من عمرى، وقد التم جمع كبير حولها يلغطون ويتصايحون: ثمة من يقترح ومن يعترض ومن يوافق ومن يسخر ومن يستخسر : شجرة جميز بارك الله فيها فى سنوات قليلة فجاءت ضخمة جارمة الأطراف عالية الهامة مكتنزة الجذع بالعضلات البارزة وكتل اللحم مكسوة بجلد من اللحاء الخشن المنظر رغم نعومته ممتدة الجذور على مساحة عريضة تبدو جذورها كالعروق النافرة كشبكة من الخراطيم تحاصر الأرض من حولها كالأخطبوط؛ مما جعل أبى يكثر من النظر إليها بإعجاب؛ ثم كأنه يذب عنها عين الحسود المجهول يقول ساخراً:

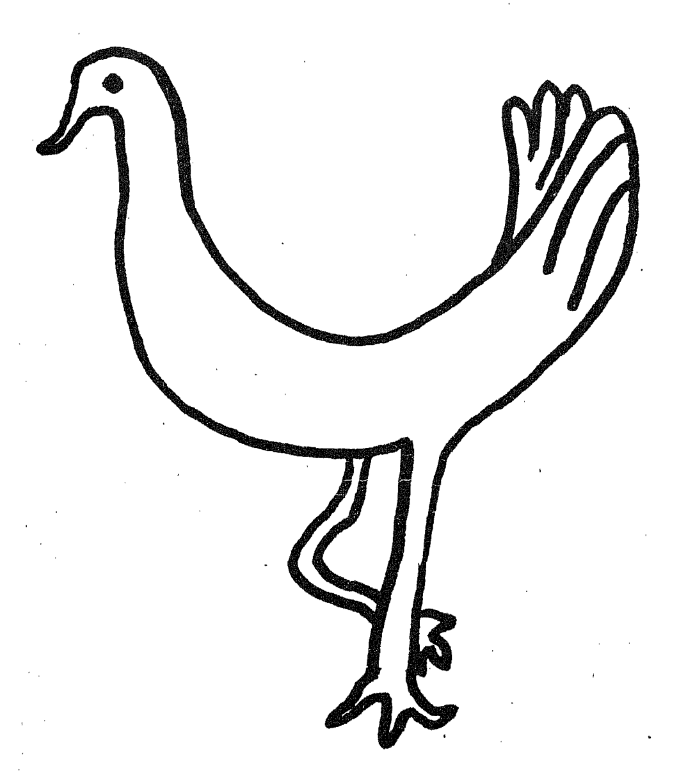
- «أقطع دراعى إن ما كانت الأرض دى أصلها جبّانه!» فتصيح أمى مرتعبة:

- «صلى على النبى!»

لم أكن أعرف ما العلاقة بين أرض الجبّانة وشجرة يانعة كانت أمى واقفة وسط ذلك الجمع كمقاول الأنفار، كأرجل الرجال ترسم بذراعيها فى الهواء خطوطا ودوائر تتكلم بثقة آمرة:

- « لابد من قطع هذا الفرع! على عينى والله يا جدعان! قطعُه ولكن للضرورة أحكام!! إبنى سيدخل على عروسه بعد شهر! نور عينى أول عريس أفرح به يدخل فى قاعة الفرن وعندى الأرض واسعة! حتى هذا لا يرضى ربنا! لن تخسر الشجرة! سنخسر فرعاً واحداً من فروعها الكثيرة ونكسب قاعة برحة يدخل فيها الولد ! بقطع هذا الفرع تأخذ القاعة راحتها! فلا تضيعوا وقتكم فى التمحيك! اقطع ياجدع واسمع كلامى أنا!!»

لحظتذاك وقف الرجل بالمنشار ناظر فى وجه أبى كأنه يطلب رأيه فيما سمع. نكسّ أبى وجهه صامتا بما يعنى القبول مع الحزن على ضياع فرع مهم قد يميت الشجرة نهائياً. سأله حامل المنشار: «نقطع يا ابو عبود؟»، فلم يرد؛ فأشار حامل المنشار إلى معاونه الذى شمر ذراعيه وبصق فى كفيه ثم أمسك بطرف المنشار المستطيل فيما أمسك الرجل بطرفه الآخر. ثبّتا أسنان المنشار على ضلع الفرع التخين جداً يكاد يكون شجرة كاملة قائمة بذاتها بغابة من أفرع تمتد منه. ارتفع زيق



المنشار وهو يحفر لنفسه مجرى فى لحم الفرع، بصوت أجش موجع. ثم ارتفع صوت أنين الفرع إلى حد الصراخ الملتاع فيما المنشار لا يرحمه رائحاً جائياً ببطء ثابت مكيف. ثم راح يرسل عواصف الغبار من فتات لحمه المهشم بأسنان المنشار الذى ازدادت حركته سرعة وقد آب صوت صراخ الفرع إلى أنين مكتوم يكاد يفتت الأكباد. وكانت صيحات الرجال الحذرة قد غطت على صوته حينما تجمعوا رافعين أذرعهم بعصىّ وعروق من الخشب تتلقى ميل الفرع للسيطرة عليه قبل أن يسقط بثقله فوق الجميع فيطحنهم. كانت النداوة الخضراء تلمع على منشورين عريضين على شكل القلب أحدهما فى الجذع الثابت والآخر فى الفرع المنبت المائل. كاد الفزع يصيبهم فى مقاتل لأنهم كانوا مشغوفين برؤية الشجرة بعد انفصال الفرع عنها. وحتى بعد أن جرجروا الفرع بعيداً خارج حوش الدار سرعان ما انزووا عائدين فالتفوا حول الشجرة يتفحصونها من جميع النواحى وكانت بالفعل كالثكلى، تقف منكسرة حزينة زعراء مكشوفة العورة؛ صار منظرها شائها جداً؛ بدت بقية فروعها كأنها تجمعت وانزوت، وازدادت ميلاً وتهالكا على سور الحوش كأنها تلقى نظرة الوداع الأخيرة على فلذة كبد الأم المغلوبة على أمرها. لم يستطع أحد من الرجال إخفاء ما ألم به من كدر وحزن على شجرة كانت جميلة فأصبحت كتعاء شوهاء..

منذ ذلك اليوم البعيد لم تكف أمى عند النظر فى الشجرة كلما مرت بها؛ تطيل التحديق فيها بكثير من الشعور بالذنب؛ خاصة أن القاعة التى تزوج فيها أخى حين تم بناؤها بدا كأن الشجرة قد خاصمتها نهائياً فمالت عنها إلى بعيد وحرمتها من شبح الظل...

- «بص يا بو عبود! بص فوق دماغك يا شيخ!»

انتزعنا الصوت الباكى من جب الصمت فانتفضنا مذعورين كانت أمى قد تملكت من النطق أخيراً، فصارت تشير إلى الشجرة صائحة صيحتها المفزعة، لدرجة أن أبى توقع ثعبانا سيسقط عليه. وفيما يشبه المعجزة تمكنت أمى من نفض جسدها واقفة دفعة واحدة. اقتربت منا وهى تشير إلى المنشور العريض الشبيه بشكل القلب، الذى كان ما يزال نديا مخضوضرا كأنه منشور منذ دقيقة واحدة..

ربتت أمى على ظهر أبى:

- «احنا قطعنا الفرع ده من إمتى يا بو عبود؟!»

- «فات أكثر من سبع سنين أهه!»

فبهدوء شديد وضعت يدها تحت ذقنه موجهة عينيه إلى الجرح المتخلف عن قطع الفرع:

- «بص يا بوعبود! سبع سنين وأنا باشقّر على مطرح الجرح ده! واللى باشوفه كل يوم هو هو بس النهاردة زايد عن الحد! بص يا بو عبود! شايف الدموع شكلها إيه؟! شايف الشجرة محروقه من العياط ازاى؟! سبع سنين وهى بتسح من كل عين حفان!!»

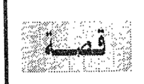
فى البداية نظر لها كمن ينظر لمجنون ينذربا لخطر، لكنه حول بصره إلى مكان الجرح فى الشجرة على سبيل الهزل. كان بصرى قد استقر عليه. لشدة ذهولنا كانت هذه المساحة المخضوضرة المنشورة على شكل القلب تنز بقطرات الماء تنساب خيوطها بغزارة فتسيل على عضلات جذع الشجرة بشكل واضح، وقد خلفت خيوط الماء آثاراً ميزت مجاريها عن بقية الجذع..

زحفت يد أبى المعروقة كالأخطبوط نحو مكان الجرح فى الشجرة وهو يرتعش وينتفض؛ مسح قطرات الماء عنه فابتل كفه ونبتت قطرات غيرها فى الحال. صار أبى يمسح بكفيه فتشر المياه كشلالات صغيرة صنعت وشيشاً على الأرض. صار يرتعش مردداً بصوت راجف مقهور: لا حول ولا قوة إلا بلله! سبحانك يارب.

لحظتئذ تهاوت أمى على مكان الجرح فى الشجرة كما ترتمى الثكلى على مقبرة ابنها. بصوت مبحوح مذبوح من فرط البكاء والغصص راحت تصدر نغمات رفيعة حادة كصوت مواء القطط:

- «حقك علىّ يا اختى! أنا الغلطانه فى حقك ! ربى اقطعنى! إعملى معروف قطعتى قلبى! سايقه عليكى النبى!»

واحتبس صوتها. وعندما انحنى أبى ليربت على ظهرها كان الدمع يغرق وجهه ويديه وشاش أمى وظهرها لا نعرف إن كان دمعهما أم دمع الشجرة؛ والشمس فى كبد السماء تفرد فوقنا ملاءة فى لون اللهب.





احمد الخميسي

كان الوقت- بشكل عام- ظهراً، وكان كذلك بمقر الصحيفة بشارع السعدون، وفي الطابق الأول منها حيث صالة الاستقبال، وبين ضلفتي الباب الخارجي- هناك حيثما تجمد مصطفى عزت وأنفه المنوفي المفلطح مكانهما، ما أن سمع صوتها يرن من ورائه تسأل النباتشي: «القسم الأدبي أي طابق لو سمحت؟». وكان الوقت ظهراً أنصت متجمداً لذلك الصوت بينما واصلت أطراف جاكتته والأوراق التي بيده اهتزازاتها الخفيفة الأخيرة.

ولم يتردد لحظة في أن يستدير عائداً إلى داخل صالة الاستقبال المكيفة الهواء. لكنه لم يندفع- كما توقع هو نفسه- بل مشى ببطء نحوها يحيطها بنظراته: « متوسطة الطول، ممتلئة القوام، مصرية من لهجتها. عال. فإن لم تكن متزوجة يصبح وجهها الاعتبار الحاسم. لا نطمع لملكة جمال، فقط أن تكون مقبولة». وقطع الخطوات القليلة الفاصلة بينهما بحيوية، وتقدم يسألها ببسمة وصوت مهذبين: «حضرتك عاوزه القسم الأدبي؟.. الأستاذ منير شاش؟»، والتفتت بكتفها نحو صوته فاتحة له عينين من الرقة والنعومة جعلتاه يقول لنفسه قبل أن تنطق بحرف: «هي. هي بالضبط». فرد ذراعه في اتجاه المصعد: «تفضلي سأوصلك بنفسي. الأستاذ منير شاش أخ وصديق».

وقف قبالتها في المصعد دون أن يواجهها بنظراته: « أي حظ، وأي يوم سعيد هذا؟. سمراء ملفوفة، تقارب الثلاثين، وليس بيدها خاتم زواج، وما دامت تتجه لقسم أدبي في صحيفة فهي مثقفة إذن، وبذلك فإن الاهتمامات المشتركة موجودة. الباقي على الله وعلينا».

أما ليلى كامل ففكرت وقد خفت بصرها في أنه ربما تجاوز الأربعين بسنوات، لكن لا بأس بمنظره العام، يعمل في صحيفة أو أن له علاقة بها فهو مثقف إذن. المهم الآن ألا تكون بنت صحفية صعلوكة قد صادته.

وبعد أن وزن كل منهما الآخر في عقله رفعت نحوه عينيها في نفس اللحظة التي سدد فيها إليها نظرة متفائلة. وتبادلا بسمة القبول الأولى.

كان الأستاذ منير شاش منكبا على أوراق الملحق الأدبي يراجعها بسأم معهود شع منطفئاً حول وجهه السمين.. وعندما طرقت ليلى الباب ودخلت، ثم قدمت نفسها وجلست، اعتبر مصطفى- لسبب ما- أن وجوده في الجلسة أمر طبيعي. فشد لنفسه مقعداً وجلس قدامها وقد اعتمد بكوعه على حافة مكتب منير يتطلع إليها وقد تفتحت فيه- كما يتفتح عباد الشمس نحو الضوء- موجات كهربائية تتلمس ليلى من كل ناحية وتتعرف إليها وتجسها.

بدأت ليلى مخاطبة منير شاش وعيناها تلمعان بدفء مركز:

- أنا أحاول أن أكتب قصص الخيال العلمي. أولا لأني اعتبرها قصصا واقعية تعتمد على الحقائق، وأيضاً لأن أحد- بيني وبينك- لم يكتب في هذا النوع من قبل. وغمغم منير شاش بسأمه: قصص الخيال الواقعية..

ووجد مصطفى أن الفرصة مناسبة فوضع ساقا على ساق قائلاً:

- كتبها جول فيرن لكنه ليس عربياً بالطبع.

وأدار منير شاش رقبة لحيمة نحو مصطفى، رافعاً نحوه عينين جاحظتين مفتوحتين بصمت على آخرهما. ثم عاد برقبته إلى ليلى مطلقاً تنهيدة خفيفة» وعللت ليلى منحاها الأدبي بأنها مدرسة علوم وأحياء. وقال مصطفى لنفسه: «بسم الله ماشاء الله». وأضافت وهي تدفع لمنير بنموذج من إبداعها:

- قمة أملي أن تصلح للملحق الأدبي. واسترسلت تقول- تخيل حضرتك أن بوسع العلم الآن، الآن، إذا أخذ خلية حية من جسمك وأعاد زراعتها في بويضة ملقحة داخل أنبوبة أن يحصل على إنسان مشابه لك الخالق الناطق. الآن. وفردت سبابتها في الهواء تؤكد: الآن.

وتأمل مصطفى بدانة منير شاش التي فاضت من الكرسي، ولغده الرجراج وكأنه يحاول المطابقة في خياله بين الجالس أمامه وبين صورة القادم من رحم العلم، وخطر له في لحظة واحدة هو ومنير- مع حرج أحسه الأخير- أن الحصول على إنسان مشابه لهذا قد لا يستاهل تلك المشقة. ومست ليلى كهرباء الفكرة السارية في الهواء فدققت على للفوزر: أقول مثلا يعني. وسرب منير شاش نظرة مستفهمة من تحت لتحت إلى مصطفى: «مارأيك في هذه الست؟» وكان بيت منير هيئة أركان تقود هجوما على كل الجبهات بحثاً عن زوجة لمصطفى بين المصريات المغتربات في الكويت.

* * *

هكذا تم التعارف الأول بين ليلى كامل التي تدرس العلوم

والأحياء بالثانوية الكويتية بحي الصباح، وبين مصطفى عزت المحرر بقسم الأخبار الرياضية في صحيفة الإعلام. ولم ينقض أسبوع إلا وكانت قصة الضفدعة التي تحولت لرجل بذقن طويلة يدير شركة استثمارية بالنهار وينق متحيرا في هويته ليلاً عند البحيرات قد نشرت على ثلثي صفحة في الملحق الأدبي، مع صورة بروفيل لليلى كامل في الركن العلوي من الصفحة بنصف بسمة ملغزة. ومع أن عدة أجراس هاتفية على مكتب منير من سيدات امتدحن القصة وطالبن بالمزيد من هذا الصنف التعليمي، إلا أن منير الذي نشرها بعد إلحاح من مصطفى قال له وهو يتأمل الملحق بحزن:

- ليكن في علمك أنها بنت لطيفة وجميلة، فاذبح عرقا وسيح دما، لكي لا نعود لنشر أخبار الضفادع التي تنقلب رجالا وتلد دينا صورات طائرة.

واحتج مصطفى: الله هذا أدب نسائي ولابد من تشجيعه كما تعلم.

فهدر صوت منير شاش وهو يطرق سطح المكتب بقبضته:

- نعم؟! أدب نسائي؟ هل يكتبون بقلم الحواجب؟ أم أن به علامات أنوثة ظاهرة؟. الملحق ليس خاطبة لعقد القران. فاحسم أمرك وخلصنا.

* * *

كأنما احتفالا بخروج العمل الفني الجميل إلى النور، قرر مصطفى أن يدعوها إلى عشاء على كازينو يطل على البحر، لكن ليلى فضلت وهي تنصت لاقتراحه بالتليفون أن تسعل مرة في السماعة، لتنقل له قلقها البناتي المهذب من تلك النقلة السريعة. وقدر من ناحيته الطابع البروتوكولي لتلك الكحة العابرة. وعلى أية حال فإن مصطفى في تمام السابعة بالضبط كان يقف ببدلة من اللون الفاتح عند مدخل الكازينو وتحت إبطه حافظة أوراق. أما ليلى فسمحت لنفسها - على الساعة - بتأخير الدقائق الخمس المحسوبة، لتظهر من بعيد مقبلة عليه بفستان وردي مفتوح عند صدرها وقد ذاع منها عطر نفاذ كالفل.

الحمد لله كانت الجلسة الأولى موفقة ورائعة بكل معنى الكلمة. ولم يكن بالكازينو في تلك الساعة سوى عدد محدود من الأشخاص، لأن الرواد عادة ما يتدفقون بعد التاسعة حينما يخف صهد النهار الكويتي تماماً. علاوة على ذلك كان صوت أم كلثوم ينداح بـ «أمل حياتي» بين الموائد المتناثرة المطلة على البحر تحت أعمدة النور الأصفر الخافت. بينما تهادى الجرسونات برقة كراقصي البالية فوق الجليد.

هذه المرة جادت عيناها بنفحات الدفء التي ضنت بها في اللقاء الأول في الصحيفة، وكان مصطفى سعيداً، سعيداً جداً. «هي . هي بالضبط».

وبدأ باطراء مقاطع بعينها - توقف عندها بإصبعه كيفما اتفق - من عملها الفني غير المطروق، فلمعت عيناها بنداوة الرضا الأنثوي، شاعرة أنها مقبلة مع هذا الرجل على شئ هام، ومع ذلك لم يفتها لم تطرق برأسها لحظة علامة على تواضع مشكور، ثم قالت بصوت خفيض:

- إنها بداية. الآن أحاول كتابة قصة طويلة عن امرأة عالمة عشقت زوجها لحد الجنون، فلما كبر وشاخ، قررت أن تزرع له هرمون الشباب في جسمه، لكن الجرعة (وضحكت) كانت أكثر مما ينبغي، فارتد صبيا صغيرا، ثم نما شابا، لكنه وقع في غرام شابة من سنه!. العالمة تصورت أن الحب خالد، ولكن..

وصاح مصطفى وهو يرد نظارته إلى أرنبة أنفه:

- جميل. جميل. أتعرفين ربما يكون في ذلك النوع الأدبي حل لأزمة الرواية العربية الحديثة.

وطوت ليلى كتفيها دون أن تتصور ذلك الحل بدقة قائلة:

- ربما. لأن دخول العلم مع شوية خيال وأسلوب حلو شئ جديد.

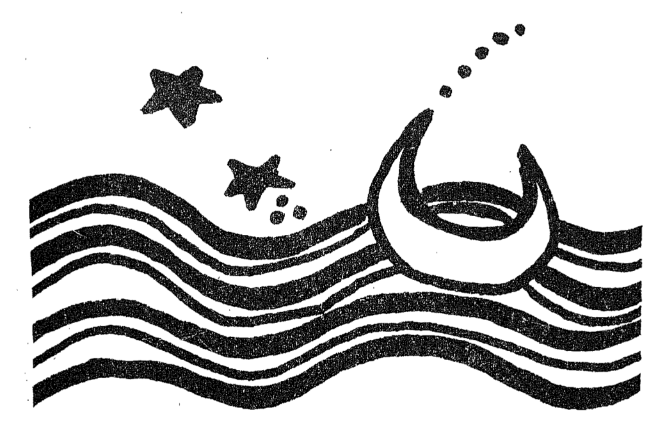
كان الرواد قد بدأوا يتوافدون على الكازينو مع النسمات الأولى التي زفرها البحر من موقعه الغارق في العتمة. وأخرج مصطفى من حافظة الأوراق قصاصات من صحف، وقال وهو ينحني بجذعه نحوها: شوفي ياليلى تاريخ نشر هذا المقال. وزرت عينيها محدجة في القصاصة. فأعلن وهو يعود بجسمه للخلف: قبل فوز البرازيل بخمس مباريات بالعدد. وشوفي بم اختتمت المقال: «ستحتل فرقة روماريو ساحر الكرة المركز الأول بالقطع» وابتلع ريقه منتظراً. فقالت بدهشة: «معقول؟ هذا تنبؤ؟!». فرفع حاجبيه بهزة رأس كأنه يقول: « ماذا نفعل إن كان التنبؤ شغلنا».

بعد كأس أخير من عصير البرتقال المثلج، غادر الاثنان الكازينو، بشعور أن ذلك كان لقاء موفقاً من كل النواحي، بينما لاحقهما حتى موقف السيارات في الشارع صوت أم كلثوم بنفس الأمل لحياتها وحياة كل المحبين.

* * *

قال منير شاش لمصطفى : شوف البنت معقولة، ومعها قرشان على قرشين من عندك وخلاص. أنا قلت لصفية تعمل حلة محشي وتتعرف عليها. بس هي عيبها الوحيد القصص. أما ليلى فاستشارت - في فسحة بين حصتين - صديقة عمرها صباح السورية، فأرخت صباح فكها السفلي في الهواء علامة على أنها تزن المسألة، ثم أغلقته إشعاراً بانتهاء عملية التفكير وقالت بتشكك حذر: «إن كان قد تجاوز الأربعين فلابد من معرفة إن كان فحلاً أم مجرد ديكور، هذه المواضيع لا تقبل المزاح. وأنت يلزمك طفل، ويلزمك على وجه السرعة كما نبهك الدكتور خليل الهندي. ولكني أقول لك من وصفك العام له: اتكلي على الله».

هكذا كان اللقاء الثاني بين ليلى ومصطفى مشحوناً بالعزم وبما عقدا عليه النية. وعندما دخلا نفس الكازينو في نفس الميعاد كانت أم كلثوم تردد الشطرة الثانية من أغنية الأسبوع الماضي « ياحب غالي ما ينتهيش..» هذه المرة أحس مصطفى بارتباك لم يحسه المرة السابقة. فقد كان منفعلا من شعوره أنه على وشك أن يصبح بين ذراعين تحنوان عليه، بعد أن تبخرت في جفاف الوحدة القاسية لسبع سنوات دنيا الرقة النسائية العاطرة، وغمره حنين جارف لأن يكون موضع اهتمام وحب وعناية شخص آخر، وتذكر كيف ارتفعت درجة



حرارته من شهرين إلى ٣٩، فلم يجد من يناوله قدحا وكان يقوم من فراشه متطوحاً ناحية المطبخ ليسخن الشوربة لنفسه. وصعبت عليه نفسه لأنه عاش طويلاً هكذا مستوحشاً، فاغرورقت عيناه بغشاوة خفيفة من الدمع، أراد أن يداريها فأطاح كوعه بحركة عشوائية بفنجان الشاى من على طرف المنضدة. فقالت ليلى: خير اللهم اجعله خير. وفضل مصطفى أن يكون حديثه عن زوجته الأولى، طليقته، وقال أنها: «كانت ست طيبة ومحترمة، لكنها عموماً كانت أفعى، ولعنة لا تحتمل» واختتم كلامه بأنها: «كانت تسخر بلسان كالمبرد من كل شئ وهو لا تفقه شيئاً، ولم تكن مثقفة، واتضح لى أن الحب دون انسجام فكرى لا ينفع بصلة».
أما ليلى ففضلت أن تحكى له عن أخيها ضابط شرطة قسم العباسية، والثانى المهندس الذى ضاعت فلوسه فى شركة الريان. وكأنما قادها توارد الخواطر من سوء حظ المهندس إلى سوء حظ آخر من نصيب شوقية بنت عمها، فقصت عليه كيف تزوجت شوية من رجل محترم، لكنه أصيب بذبحة فى شهر العسل، فصارت المسكينة تقطع نفسها بين المستشفيات، أو تمريضه فى البيت، حتى أمسى وجهها كالليمونة. وأنهت روايتها بقولها: هكذا فى كل عائلة تجد هذا، وذاك. وأحس مصطفى ومض إشارة بعيدة فى الجو، وتردد فى الإجابة عليها، ثم قرر أن الموضوع واضح وليس فى ذلك عيب- فقال بضحك: «الحمد لله عائلتنا كلها من المعمرين، وقلوبنا جميعاً سليمة. ولن تصدقى إذا قلت لك أن لى عما فى السبعين أنجب طفلاً من زوجته الثالثة من شهرين فقط.» وسكت لحظة، وفكر فى لمسة تضفى واقعية على حكايته فأردف: «ولد لذيذ جدا. سماه زكى». وضحكت ليلى بسرور بالغ: ربنا يخليه.
وتأملت مصطفى، كان كل شئ على مايرام، البنت، وموج البحر الذى يضرب جانب الشاطئ، وتلك الرقة الهائلة.
المرة الثالثة قل عدد الطلبات فى الكازينو، وكان مصطفى وليلى يحسان أن الكلام قد استوى، وحل وقت قطفه. ومع ذلك بدأ مصطفى بأن عصر الثقافة قد انتهى بدخول الفيديو، أما هى فقالت أن الأخطر من ذلك هو وضع العلوم المتدهور فى بلادنا، وأنهت مستشهدة بقولها: «تخيل أن المذيعين عندنا يقولون بالفم المليان بل وتكتب الصحف بالبنط العريض «سمكة الحوت»، على حين أن الحوت من الثدييات وليس من الأسماك. وعلق مصطفى: «ما الذى يمكن أن يقال؟ بيننا وبين أوروبا مئات السنين. عندما حضرت بطولة كأس العالم فى أميركا لمست ذلك بنفسى».
ثم رف صمت فوقهما وشف كجناحى فراشة بكل ما كان يتوق إليه الاثنان. وحكت ليلى بأظفرها المفرش فوق المنضدة. وفاتحها بينبوع متفجر من روحه:

- ليلى صراحة أنا أفكر فى الزواج بك ، وأملى أن توافقى . نحن الاثنان مثقفان، وتجمعنا اهتمامات واحدة، وقد تعبت كما تعبت من الغربة. وصراحة لا أتخيل أن ترجعى لمصر وأنت انسانة موهوبة ومثقفة فتقعين فى نصيب رجل ممن يعتبرون أن فى المطبخ مكان المرأة، ودورها. لا يمكن أن يكون مصيرك الاستسلام لتلك الهمجية. وأظن أننى لست سيئاً إلى هذه الدرجة. وابتسم خلال الجملة الأخيرة ليكشف عن أنه ليس سيئا بالفعل.

أما هى فأحنت رأسها خوفاً من أن تسوقها سنوات العمر المتقدمة للإرتباط بأى كان فقط لمجرد أن يكون لها طفل وأسرة.

وكان مصطفى قد تخطى الرهبة والانفعال فتقدم بصدره للأمام مستنداً إلى المنضدة بمرفقيه وهو يقول بحزم:

- بوسعك أن ترتبطى بالإنسان الذى يقدرك. وأنا سأنهى عملى هنا فى الكويت خلال عامين على الأكثر، نعود بعدها إلى القاهرة معاً.

قالت بنظرة ونبرة هامدة:

- لكنى مضطرة فور انتهاء هذا الموسم الدراسى للعودة الى مصر عودة نهائية.

لم يدرك ما الذى تقصده على وجه الدقة فقال:

- نرتبط هنا ونعيش سوياً حتى أنهى عملى.

قالت:

- لا أستطيع،وإلا فقدت وظيفتى.من ناحية أخرى فإنى أكاد أن أنهار عصبياً من سنوات الغربة، والعيش وحدى، وأنا فى السن التى لابد أن ألحق فيها بالإنجاب. ثم لا تؤاخذنى ما الذى يدفعنى للبقاء هنا أكثر من ذلك؟ لقد ادخرت مايكفى لوديعة فى بنك تدر على دخلا معقولا. أنت إنسان لطيف فعلاً يا مصطفى، ليتنا التقينا مبكراً.

واستفسر بود وهو يبتسم: كم ادخرت إن لم يكن سرا؟

ولمعت عيناها للمرة الأولى بدهشة خفيفة وبسمة مبهمة:

- حوالى عشرين ألف دولار.

قال محبذاً: عظيم.

وسألته: لكن ما الذى يمنعك أنت من العودة؟

- آه. تنهد مصطفى وهو يرى أن أحلامه تكادان تتبخر أمام عينيه:- الحقيقة أننى لم أصل بعد بالمبلغ الذى أحتاجه إلى الرقم المطلوب . ولابد لى من عامين آخرين. فإذا كان بوسعك على الأقل أن تنتظرينى .

- كيف؟ عامان ليسا بالقليل وقد تتعرف خلالهما على إبنة حلال أخرى. الموضوع يحتاج الآن لدقة وتركيز بالغين. لوح مصطفى بيده للجرسون وطلب لنفسه فقط فنجان قهوة. وقال بتصميم:

- لكنى شرحت لك ظروفى. هناك خمسة ملايين مصرى مهاجر أنا واحد منهم. فكيف أرجع دون أن أنهى مهمتى، أنت تعرفين الغلاء بمصر، إذا مرض الإنسان هذه الأيام يموت كالكلب من دون فلوس، وإذا أراد أن يستريح فى مصيف دفع دم قلبه. أخى صلح حنفية ماء كلفته مائة جنيه.

- طيب عدنى على الأقل أن تنزل لمصر مرة فى أجازتك، ومرة أخرى فى نصف السنة لنكون على تواصل.

- لا أستطيع. نطقها بحزم قاطع وأسف أيضاً. هذا سيكلفنى بطاقات سفر ومصاريف ويفسد على خططى المالية كلها، وبدلا من العودة بسرعة سأجدنى مرغماً على البقاء حتى أدخر المبلغ المطلوب.

وتنهد الاثنان. سرحت ليلى ببصرها ناحية موج البحر الغارق فى عتمة المساء، وتذكرت أن عمتها فى القاهرة أوصتها أن تأتى لها بدشداش عربى. أما مصطفى فراح عقله- مع شعوره بحزن كثيب- يصب من تلقاء نفسه تكلفة تلك اللقاءات الثلاثة. وخيم صمت ثقيل فوقهما كقماش أسود سميك سد منافذ الهواء عليهما. وعندما شرع الاثنان يتحركان إلى الخارج وبدأ الجرسون يبدل مفرش المنضدة بآخر نظيف كانت أم كلثوم قد انتقلت للشطرة التالية.

* *

ولم ينقض عام ونصف العام إلا وكانت ليلى قد تزوجت مدرس لغة عربية كان يسكن بالقرب منهم فى العباسية، وفى شقتها الجديدة بمدينة نصر نصحها الأصدقاء من ذوى الخبرة بأن تشترى محلاً يقع تحت نفس العمارة بدلا من تجميد مدخراتها فى بنك. ولم يمض وقت حتى امتلأت رفوف المحل بالجهد وبعون الله بشتى أنواع الجبن والبسطرمة والمخللات، وهو الوضع الطبيعى مادام «صاحب المال هو الذى يراعى ماله» كما كان عبد الرحيم يقول لها. مرة أو مرتين عقدت ليلى مقارنة بين زوجها ومصطفى ثم انتهت إلى أن «الرجال هم الرجال فى النهاية».

أما مصطفى، فكان مواظباً على نشر توقعاته بالنسبة لكأس أفريقيا، وكان إذا تذكر ليلى يفكر متنهداً: «بنت ممتازة، مثقفة وجميلة، لكنى ألفت الوحدة على ما يبدو». وكان شعوره بأنه قاب قوسين من جمع المبلغ المطلوب يؤرقه، فيصحو فى منتصف الليل بالبيجاما ويشعل نور الصالة ويلتقط الحاسبة الأليكترونية الصغيرة الملقاة على المنضدة دائماً، ويبدأ يحسب من واقع الإشعارات البنكية ما ادخره، وما تبقى له. ثم يضرب الرقم فى سعر تبديل الجنيه المصرى، ثم يضرب الحاصل بالجنيه فى نسبة الفائدة التى تعطى على الودائع. وخلال ذلك أصبح مصطفى المسئول عن قسم التحقيقات الرياضية، مما أتاح له فرصة أخرى بحكم موقعه لكتابة خواطره الأدبية والثقافية فى باب أسبوعى ثابت تحت عنوان: «شاطئ الخواطر»، لاقى بالمناسبة تقديرا واسعاً من القراء. ولاحظ زملاء مصطفى أن عادات جديدة قد نشأت لديه مع اتجاهه الثقافى الحالى، كان يشت بخياله فى اجتماع التحرير أو يلتقط ورقة فجأة فيسجل عليها كلمتين. وألف أصدقاؤه وجوده مساء كل خميس فى كازينو بعينه عند منضدة بعينها لا يغيرها، هناك كان يكتب خواطره ويقضى من أجل ذلك ساعات طوالا محملقاً فى الموج الذى يضرب جنب الشاطئ الصخرى، وهو ينقر سطح المنضدة بسبابته.

ماعدا ذلك كان كل شئ على ما يرام. ترى هل نسينا أو أهملنا شيئاً هاماً؟. لا أظن. نعم لم يفتنا شئ.

قصة

فى أماكنها ورحيل

منتصر القفاش

حاول الوصول كثيراً.

ناداها ، فلم تجبه كعادتها ، وموجت بأصابعها الستارة الرقيقة.

واصل الغناء وهو ينكر صوته الذى يشذ عما يريده.

- أتريدنى؟

- آه

وعدد لها ما يحتاجه : كوب شاى، قرص ريفو، رفو الشراب الصوف

وأخرج لها : المعلقة وباكو الشاى والسكر والإبرة والخيط والشريط الورقى الأخضر.

نهض وسار نحوها . مسح زجاجها الذى دكن لونه عند التقائه بالرواز الخشبى.

وظل كلبه يتشمم أشياءه ليواصل تقصى أثره.

فى صعوده وهبوطه ، ظل كلبه يتعثر فى درجة السلم المكسورة.

لم يكن النداء ما يدفعه إلى المواصلة ، بل ظل صاحبه الممتد على درجات السلم الخشبية.

عند مدخل البيت ، راح يتقافز متخللا أشعة الشمس ، ومنتظراً تلك اليد، تربت على ظهره ، ثم تحمله فى رحلة الصعود.

رنين التليفون لايكف فى منزله.

وفى أماكنها لاتشكو الملعقة وباكو الشاى والسكر والإبرة..

- لمن ستؤول تركته؟

- لنا

- فى آخر مرة ، كان لايعرف أسماءنا

- لاتنسى خطاباتنا الكثيرة إليه.

انشغل الجميع بالبحث عن كلبه ، حاملاً كل واحد منهم ورقة بها أوصافه المحددة فى وصيته.

وهناك، كان كلبه ، بجسمه الضئيل المعفر، يجوب الأماكن ، يشتممها ويداوم على تقصى الأثر.

فى أماكنها أشياؤه ولا تشكو.

وتوقف رنين التليفون والستارة ظلت تتموج.



تراب ودانتيل

إبراهيم قنديل

(١) على عفيفى - الشاعر

كان الشوربجى قد أطفأ موقده ولملم عدته . رص كراسى الخيزران أربعات وستف طاولاته القديمة التى ضاع دهانها داخل كشكه الخشبى الضيق . كنس ذلك الجزء من طوار الشبان المسلمين على الطريق العام ، حيث يجلس معظم زبائنه فى المساء ، ورش بقايا ماء دلو الغسيل على الطوار الجانبى، حيث اعتدنا أن نجلس ، خلف الكشك أدخل "فاترينه" السجائر وأغلق الباب الذى ناحيتنا ، وراح يدفع بمبردة المياه الغازية عبر الباب الآخر حتى منتصفها ثم توقف . هز نصفه الأعلى الهزيل المحصوص داخل جلبابه الباهت هزته الكبرى المعتادة ، ورفع وجهه إلى السماء باسطا ذراعيه وكفيه إلى أقصى مدى وزعق:

– ما تخلصنا بقى يا سى على عفيفى يا شاعرا

ثم اهتز جسده كله بعنف ورجع خطوة إلى الخلف وهو يحنى قامته بشده ، وانفجر ضاحكا وهو يسند كفه الأيسر على ركبته اليسرى ويرفع ذراعه اليمنى منتصبة على جسده المنحنى مادا سبابته لأعلى . ورأسه فى هذا الوضع التمثالى ، الذى يستمر عادة لعدة ثوان ، قرب ركبتيه ، وشعاع أصفر من ضوء المصباح المركب فوق النصبة ينعكس لامعا على شعره المصفف مشدودا إلى الوراء كممثلى أفلام زمان.

وككل ليلة نؤخره فيها ويؤدى هذا المشهد رفعنا جميعنا أبصارنا لا شعوريا إلى الشرفة المطفأة والمهجورة بالطابق الخامس، الأخير، بالبناية التى لايفصلها عنا سوى عرض الطريق الجانبى الضيق، حيث كان يقيم صديقنا على عفيفى، الشاعر ، قبل أن يرحل عن كفر الشيخ منذ ثلاث سنوات إلى القاهرة ليعمل بإحدى المجلات الأدبية . وحيث أقام لسنين أبوه عم عفيفى سليمان، الذى كان شاعرا والذى رحل عن الدنيا كلها وحيدا بمسقط رأسه بإحدى قرى المنوفية قبل عدة سنوات.

ثم يعتدل الشوربجى واقفا، يلتقط سيجارته من على سطح مبردة المياة الغازية، يجذب منها نفسا طويلا تنعقد له ملامحه . يميل بكتفيه ورقبته إلى الخلف قليلا ويبسط ذراعيه أمامه بحركة مسرحية أخرى. ويواجهنا بسحنة مودة مجدورة غائمة العينين وأسنان سوداء غير منتظمة من وراء الدخان والكلام:

– جرى إيه يا أسيادنا؟.. عايزين ننام! .. جرى إيه يا عاطف بيه؟! جرى إيه يا دكتور أيمن.. إيه يا سى إبراهيم يا قنديل؟!

ثم يضحك ذات الضحكة العالية المفتعلة وهو يحنى قامته انحناءة قصيرة سريعة هذه المرة.

الشوربجى يعرفنا جميعا منذ بدأنا نجلس عنده فى أمسيات الصيف ونحن طلاب بالجامعة، بل وقد عرف بعضنا صبية أو أطفالا فى أيدى آبائهم . لذا اعتاد على التباسط معنا، تباسطا كثيرا ما يتعدى حدود اللياقة، كما اعتاد على مغالطتنا فى الحساب دون حياء أو مواربة ، خاصة حين كبرنا ، لندفع دائماً ضعف حقه تقريباً ، وكأنه موقن أن شيئاً ما يشدنا إلى الجلوس عنده حتى وإن غضبنا وقاطعناه ليوم أو يومين.

نهضنا . سحب ضياء كتابه وعلبة سجائره وقداحته، فى قبضة واحدة . وهو يكمل لى كلامه عن الحزب الناصرى . عدل عاطف ياقة قميصه، والتفت إلى اليسار البعيد حيث يقبع على ناصية الشارع بيت أبيه. أغلق زرا آخرا من أزرار بلوفره الصوفى المغبش الخفيف، وللحظات ظلت أصابعه مستقرة على نعومة الزر وعيناه هناك. بينما إتجه عماد إلى الشوربجى ليدفع حساب الليلة بدلا منى مرة أخرى. سعل أيمن واستدار يبصق على الأرض ثم أخرج منديله ومسح به على شفتيه وأعاده إلى جيبه . وشرعنا فى السير . سحب الشوربجى سلك المذياع التليمصر القديم الذى يستقر على رف صغير يغطيه السناج أعلى يمين النصبة . هبط سكون مفاجىء مما سكتت وردة وانقطعت الموسيقى.." احضنوا الأيام.." . كانت أول مرة أحضر حفلا غنائياً لنجم معروف . مسرح صيفى بالإسكندرية . بعد منتصف الليل، وكنت قد انتهيت فى الصباح من امتحانات أولى سنوات الكلية . ووجدت نفسى فجأة أقف وجها لوجه أمام وردة . بفستانها الأبيض المزدان بورود خضراء وصفراء زاهية على الأكتاف والصدر وشريط من حرير أزرق على الخاصرة ، تغنى "احضنوا الأيام"، وبجانبى على عفيفى.

(٢) جمال عبد الناصر - الزعيم

كنا كعادتنا أكثر الليالى قد تحدثنا فى كل شىء تقريبا



وكان الحديث عن الحزب الناصرى قد أثير قبيل قيامنا بدقائق ، حين قال ضياء أنه سمع من معارفه وأصدقائه الناصريين بالقاهرة أن الحزب سيعلن رسميا قريبا.

رفع عاطف يده محييا حارس عمر أفندى الليلى بالناصية المقابلة ، ثم انعطف وبجانبه أيمن إلى الطريق العام ، شارع الجيش ، فى عكس اتجاه بيوتنا . عادة حين تنتهى جلستنا عند الشوربجى والليل لم ينتصف بعد نتمشى كلنا أو بعضنا لساعة أو أكثر قبل أن نعود إلى منازلنا. مشى عاطف وأيمن صامتين ، وخلفهما سرت أنا وضياء وعماد الذى قال وهو يلحق بنا بعد أن فرغ من دفع الحساب:

– وأنت فرحان يعنى يا سى ضيا بالكلام ده؟! .. حزب ناصرى يا بنى يعنى عبد الناصر ، يعنى ثورة شاملة .. يعنى معارك تحرير يعنى اشتراكية! مش شوية اللافندية بتوعك دول!

فالتفت إليه ضياء مقهقهاً ومندهشا:

– إيه يا بنى ؟!.. فيه إيه .. إنت على طول بادىء من نقطة الغليان كده؟!.. أنا قلت خبر .. مجرد خبر..!

لم يكن عماد منذ عرفته ونحن صبية صغار بمنظمة الشباب. قبل ربع قرن تقريبا، يترك فرصة مهما بعدت للتعبير عن تعصبه الشديد لعبد الناصر بصورة كثيرا ما أغضبت الجميع، بما فيهم صديقه الحميم ، الناصرى المخلص وزميل الصبا بالمنظمة ، ضياء.

لم أكن منتبها ولم أدر ما الذى قاله عماد أو ضياء وجعل أيمن ينفجر ضاحكا ويتوقف لينضم إلى النقاش . كنت أحاول أن أتذكر كم مرة دفع عماد الحساب فى دورى وبكم أنا مدين له.

– يا اخوانا أرحمونا وأرحموا نفسكم بقى..! بتتكلموا فى إيه؟.. هوا الأصل وهوا فى إيده السلطة .. السلطة المطلقة.. كان نفع عشان الصورة وهيا على الهامش تنفع؟!

وقطع أيمن ضحكته وهو يكمل ملتفتا إلى عاطف:

– قوللهم والنبى يا عاطف بيه!.. وبعدين وطوا صوتكم شوية .. إحنا جنب مديرية الأمن.

انخفضت الأصوات فجأة وكثر الضحك نصف المكتوم ، ورفع عاطف يده محييا الشرطى الواقف يغالب النعاس بمدخل بوابة القصر القديم الجميل بين مدفعى زينة من مخلفات الثورة العرابية. ثم عاد الجدل من جديد، أكثر احتداما وحدة وقد صار أيمن طرفا فيه.

– ليلة سودا باين عليها..!

قال عاطف عن يمينى وهو يمسك بذراعى ويبطىء السير لنتخلف عن الآخرين. كنا بين السنترال وكازينو ناصر أكبر مقاهى البلد وأكثرهم سهرا. توقف عاطف والتفت يسارا متأملا المقهى الكبير وضجة زبائنه المكدسين على طواره العريض وعلى هامش من أسفلت الطريق . ثم عاد والتفت إلى . بدا وكأنه سيقول شيئاً غير أنه ظل صامتا وواصل السير.

كان أيمن وعماد وضياء قد سبقونا وقطعوا الإشارة التى تومض بنور أصفر مترب . ليعبروا الميدان الذى تتوسطه دائرة كبيرة مرتفعة يغطيها العشب وسياج من شجيرات متفرقة كانوا يعبرون طوارها الدائرى العريض إلى امتداد شارع الجيش المشجر على الجانبين وفى الوسط، فى مسارنا المعتاد إلى قرب حديقة صنعاء على مشارف المدينة.

قطعنا الميدان وسرنا وراءهم على الطوار الأيمن ، بمحاذاة جانب محطة المياة القديمة ومصلحة الطرق والكبارى حيث كان يعمل عم عفيفى ثم ديوان عام المحافظة . الطوار أمام مبنى المحافظة بلاطاته المنسقة فى تقاطعات حمراء وصفراء نظيفة ، يمتد بطوله سياج متصل من شجيرات متوسطة الارتفاع مشذبة ومغسولة. ومن ورائها شريط عريض من العشب تتخلله أحواض الزهر وممرات البلاط. ثم السياج الحديدى الذى يربض خلفه المبنى ذو الطوابق الثلاث الذى يجدد كل عام أو عامين، واجهته تضوى فى نور كشافات الصوديوم العملاقة . وعاطف عن يمينى كانت أصابعه تداعب أوراق شجيرات السياج وهو ينظر أمامه صامتا.

تجاوزنا وحدة الطب البيطرى التى تختفى وسط الظلام وأشجار الكازوارين الكبيرة العالية ، وفيللتى سكرتير عام المحافظة والمحافظ على الجانب الآخر من الطريق . كان السياج الحديدى الممتد بطول واجهة الفيللتين قد توارى منذ سنين وسط جدار سميك من الخضرة، ومن ورائه انعكست أنوار الحديقتين على ما يبدو من قمم الأشجار والشرفات.

كانت الخامسة ، مغيب يوم خريفى كهذه الأيام ، ولم يكن قد مر عام على وفاة أبى . وأنا وأخوتى نفترش الأرض أمام التليفزيون ، وخالى القادم من كفر الدوار لزيارتنا يجلس على أحد المقعدين اللذين تتوسطهما منضدة خشبية مستديرة. تسمرت أمى بباب الغرفة وبيدها صينية الشاى،



قال أنور السادات.." .. ومن أشجع الرجال.." فصرخت أمي وارتطمت صينية الشاي بالأرض. وأمام بيت المحافظ وقفت غائباً عن الوعي ألهث وأبكي وسط ألوان عديدة من رجال ونساء وصبية وأطفال رأسي .منضغط في خاصرةعم أحمد أبو العز الذي كان أقدم جزاري المدينة وكنا نسميه "أبو صفارة" وقد استأصلت حنجرته وصار شيء معدني صغير يبرز من داخل رقبته أسفل تفاحة آدم وصوته المشوش بالصفير والفحيح يبدو غاضباً دائماً. كان وجهه محتقنا يكاد ينفجر وجسده البدين ينتفض كله بالنشيج وجلبابه الأبيض الخفيف المبقع بدم قديم ينضح من كتفيه إلى بطنه بعرق غزير. وكان حافيا.

كان أكثرنا حفاة ويلبس البيت، وكنت حافيا ، وبكعبي الأيمن شظية كبيرة من زجاج كوب شاي ياسين الذي كنا نقول أنه لاينكسر.

في طريق العودة مشينا على طوار الجانب الآخر من الطريق كالعادة ، تقاربنا ونحن نسير أمام مستشفى الصدر . كانت في وقت ما مضى تعتبر خارج حدود المدينة، وحيدة معزولة عن العمار ، وكان ثمة ترعة صغيرة تنساب بمحاذاتها عمودية على شارع الجيش وممتدة في طريق المحلة إلى قرب قريتنا . وكانت أمهاتنا تخيفنا من الذهاب إلى هناك. توقفنا جميعا هنا. على الناصية ، وأمامنا الميدان مرة أخرى، أسفل اللوحة المعدنية الزرقاء الكبيرة حيث يشير سهمان يمينا إلى المحلة وبلطيم وسهم عريض أمامي إلى وسط البلد والإسكندرية.

اغتنم عاطف لحظة صمت عقب انتقاد ساخر من أيمن إلى عماد، وقال وقد عاد وجهه صافيا كالقمر:

- مش ها نروح؟

- لأ.. لسه بدري.

رد عماد وضياء ، في وقت واحد تقريبا . فأشار أيمن إلى وهو يسألهما:

- والراجل اللي وراه سفر وتوضيب شنط ده؟!

- أنا هاروح وانتو خليكو براحتكم.

قلت. فقال عاطف على الفور:

- وأنا كمان هاروح.

- خلاص .. نوصلك لحد شريط القطر

قال ضياء واضعا ذراعه على كتفي وهو يهم بالحركة .

وانعطفنا يسارا، في الطريق العمودي على شريط القطار، عن يميننا السياج الحديدي الذي يمتد بطول الفناء الخلفي الكبير المظلم للسنترال وعن يساره جزيرة وسط الطريق بشجيراتها الكثة الشعثاء ومن بعدها، على الجانب الآخر للطريق ، ظلام واجهة محطة المياة المهجورة تقريبا وأشجارها العالية الداكنة وصهريجها الشاهق شاحب في الظلام . السماء في الأفق البعيد أمامنا داكنة . ليل بلا قمر . تضم تحتها ظلاك حادة غير منتظمة من أسطح بيوت نصف البلد القديم ، تناثرت فيها بقع ضوء شاحب بعيد ، خلف شريط القطار الذي يحجبه صف مساكن السكة الحديد القديمة ذات الطابق الواحد الممتد عموديا على نهاية طريقنا ، التي تتسع فيما يشبه ميدانا . هناك يحتل الناصية اليمنى لكها مبنى مجمع المحاكم ، ثم يقابله ، إلى اليمين أيضاً ، مسجد جمال عبد الناصر ، عديم المئذنة، قابعا في ظل مصباح شارع وحيد وقبته تكاد قمتها تختفي في الظلام.

(٣) ولد وبنت

وجه طفل في السادسة أو السابعة ملتصق بزجاج نافذة الميكروباص السوزوكى الصغير يغالب النعاس ، بجوار أمه بالمقعد الأوسط . وبجانب بابه المفتوح وقف السائق الشاب يدخن سيجارة وينتظر الركاب.

فى ذلك الفراغ الضيق الذى لم يرصف ولم يبلط أمام باب المسجد كانت هذه العربات البالغة الصغر تجد لها موقفا لركاب سندا، الضاحية التى لازالت تحمل اسما فرعونيا على بعد ثلاثة كيلو مترات من المدينة.

كانت الساعة قد تجاوزت منتصف الليل، والصيف كان قد مضى ، ولم يكن يبدو ثمة مشاة بطول ما نرى من شارع صلاح سالم، الذى توجد على امتداده حتى طرف المدينة الغربى جميع مواقف السيارات والتقاطع المؤدى إلى محطة القطار.

توقفنا ، وكان الجدل الدائر بين أيمن وعماد وضياء قد هدأ تماما خلال الدقائق السابقة وربما انتهى. كثيرا ما اعتدنا أن نفترق فى هذا المكان فى نهاية تمشيتنا الليلية وحدى أعبر الممر الضيق بين اثنين من مساكن السكة الحديد إلى بيتى فى طرف المدينة، عند المقابر ، أحيانا يرافقنى عاطف قليلا، حين يكون مقيما ببيت أهل زوجته ، وأحيانا عماد، حين يكون بيننا كلام نود أن نكمله أو حين يرق لحالى ويرافقنى إلى قرب مسكنى ثم يعود وحيدا مشوارا طويلا إلى مسكنه.

افترقنا . هم فى شارع صلاح سالم، إلى وسط البلد، عن يمينهم مجمع المحاكم وعن يسارهم جامع عبد الناصر، وأنا فى الاتجاه العمودى ، عن يمينى الجامع وعن يسارى ساحة مبنى مباحث أمن الدولة الجديد، التى يطوقها جنزير غليظ نصف دائرى لأكثر من مائة متر ، وعلى رأسها مخبريحمل جهاز لاسلكى واقف يدخن.

كنت أعبر الفتحة الضيقة إلى شريط القطار حين فاجأنى صوت عماد من خلفى:

- أعمل إيه .. ما هنش على أسيبك لوحدك الشوية دول وانت راجل مسافر كمان يومين..!

- إبن حلال..!

قلتها فرحانا وصادقا . كنت أفكر لحظة فاجأنى صوته فى شخص عرفناه زمان، أيام المنظمة.

- فاكر يا عمدة الشاعر الحليوة اللى عمل لنا مرة مسرحية من قصايد زكى عمر وسيد حجاب واحنا فى المنظمة؟

- آه.. تاج .. تاج الدين محمد تاج الدين.. ياه .. إنت إيه اللى فكرك بيه دلوقتى!

- إلا هوا فين دلوقت..؟

- ما عنديش فكرة .. لأ.. استنى .. افتكر محمد أخويا قال مرة إنه بره .. فى السعودية أو الكويت مش فاكر.

- هوا كان قريب عم عفيفى أبو على ، مش كده؟

- لأ .. أظن أبوه كان بيشتغل مع عم عفيفى فى الطرق والكبارى ، بس أنت إيه اللى فكرك بيه دلوقت!

بعد أن قطعنا شريط القطار، والخرابة الواسعة أسفله، انعطفنا إلى الشارع المرصوف الوحيد بالعزبة الجديدة، الذى يبدأ بمصنع الثلج من ورائنا وينتهى بالمقابر هناك فى الأفق المظلم البعيد. حين جئت إلى هنا مع أبى لنشترى بلاطا لبيت عمى، من ورش البلاط التى كانت منتشرة أسفل شريط القطار ، قبل ثلاثين عاما، لم يكن هناك غير هذا الشارع يمتد ترابا بين صفين متقطعين من منازل صغيرة فقيرة وسط الحقول. الشارع صار حيا عشوائيا كبيرا ، أكبر أحياء المدينة كلها وأكثرها سكانا. شوارع عديدة غير مرصوفة يغطيها الوسخ والوحل والذباب ، بيوت ضيقة مكدسة بلا طلاء بلا أرصفة، سكانها حرفيو المدينة وصغار باعتها وصغار صغار موظفيها والنازحون إليها من طلاب العلم من القرى المجاورة.

تحدثنا أنا وعماد ، كالعادة حين نكون وحدنا ، فى مشاكلنا الزوجية . ولما أشرت إلى أننى سيصلنى فى الغد مبلغ من ناشر الكتاب الذى ترجمته وأسدد له ديونى،أقسم عماد جادا وهو يضحك أنه لن يأخذ فلوسه سوى بالدولار بعد أن أسافر.

وعند التقاطع الأخير قبل المقابر افترقنا ، عماد يمينا راجعا وأنا يسارا فى الشارع الترابى الطويل حيث فى آخره مسكنى ومن بعده محارق القمامة والحقول.

مداخل البيوت مظلمة ضيقة، والجدران تطفح عليها الرطوبة، والنوافذ والشرفات الصغيرة وغير المنتظمة أكثرها معتم ، ضوء شحيح ينفذ من بين شقوق بعضها ، مصابيح الشارع القليلة تحيطها هالات مغبشة من نور أصفر واهن. سكون لايقطعه سوى ما يعبر الجدران والنوافذ هنا وهناك من موسيقى السلام الجمهورى فى ختام الإرسال التليفزيونى.

رفعت بصرى عن الأرض تلقائيا وأنا أعبر التقاطع الكبير حيث يقطع شارعنا أعرض شوارع الحى. لألتفت يمينا كالعادة حيث تنفرج نهاية الشارع أكثر اتساعا لتطل على جانب كبير من المقابر. غير أننى توقفت فجأة وقد شعرت بحركة عن يسارى.

ضحكة طفولية خافتة. دائرة ضيقة من ضوء أسفل عمود النور على الناصية ، التراب ممهد ونظيف وقد خط فيه بشىء حاد مستطيل كبير مقسم إلى ستة مربعات . قدم طفولية عادية وسط مربع وأمامها وسط المربع التالى قرص مستدير كأنه علبة ورنيش أحذية، والقدم الأخرى والساق معلقة فى الهواء . جلباب رث فضفاض يغطى الركبة، وفوقه سترة بيجاما قديمة واسعة مفتوحة . شعر بنى مترب غزير محلولة إحدى ضفيرتيه. وخارج حدود المستطيل مباشرة ، وفى المواجهة، طفل يجلس القرفصاء متأهبا، فى بنطلون أسود كالح وفانلة غبراء برقبة، على شفتيه ابتسامة تحد كبيرة تلمع فوقها عينان سوداوان واسعتان وخصلات شعر أسود مجعد طويل تحت ضوء المصباح.

رفعت البنت ذراعها ، ضمت بأصابعها النحيلة المتسخة ضفيرة شعرها المحلولة وقفزت فى الفضاء.

الديوان الصغير

مختارات من قصائد الشاعر الكردي:

شيركو بيكه س

اختيار وتقديم :

طلعت الشايب

قصائد لا تنسى الفقراء !

هو أحد شعراء الإنسانية الكبار، رأ الموجة فيأتيه الماء ويهديه أجمل الأنهار ، يكتب بمداد من شعاع فتأتيه الشمس وتهديه كتابا، يشعل عشق الفقراء فى قلبه فيأتيه المستقبل ويهديه سعادة هذه الأرض... نقرأ شعره ، فنصبح فى قلب القلب من ذلك كله . الشاعر الكردى شيركوبيه س - من مواليد السليمانية فى كردستان العراق فى ١٩٤٠ - صوت شعرى جميل ، يضعه شعره فى مصاف لوركا وأراجوان ونيرودا وناظم حكمت ورسول حمزاتوف وكل الكبار الذين أحبوا الحرية والكرامة الإنسانية وأنشدوا للإنسان والمستقبل الأجمل ، وهو شاعر وابن شاعر معروف اسمه فائق بيكه س (١٩٠٥ - ١٩٤٨) يعتبره الأكراد رمزا من رموزهم الوطنية . أنطقت طبيعة كردستان وتراثها وظروفها شيركو بيكه س بالشعر مبكرا ، حفظ أشعار "كوران" و"هه ردى" عن ظهر قلب، وفى أواخر الستينيات أتقن اللغة العربية فبدأت رحلته الطويلة مع إبداعها الفنى ، له مجموعات شعرية من بينها "ضياء القصائد" - ١٩٦٨ و"هودج البكاء" - ١٩٦٩ و"من اللهب أرتوى" - ١٩٧٣ و"الغزالة" - ١٩٧٦ و"الغبش" ١٩٧٨، "أنشودتان جبليتان" - ١٩٨٠ و"الأنهار" - ١٩٨٤ و"الصقر - ١٩٨٥ ، وقد صدرت ترجمة عربية لمجموعتين له هما "مرايا صغيرة" - دار الأهالى بدمشق ١٩٨٨ ترجمة مجموعة من الأدباء الأكراد - و"ساعات من قصب" - دار المدى بدمشق ١٩٩٤ ، ترجمة : "جلال زنكابادى وكريم ده شتى ومحمد موكرى-" ، والمختارات التى نقدمها من المجموعتين الأخيرتين.

فى هذه النماذج من القصائد القصيرة ، يقول شيركوبيكه س الكثير بأقل قدر ممكن من

الكلمات ، يلتقط جزئيات صغيرة من الحياة والكون لاتبصرها إلا قلة من العيون والعقول اللاقطة، لينطلق منها إلى عالم رحب ، شجرة واحدة تبكي، فيلتقط النهر دموعها ويصوغها للسمك حراشف، زهرة يخنقها العليق ، وعندما يستقيم عودها تظل تتلوى حتى الموت من عذاب لونها الشاحب ، محبرة تلقي بنفسها من فوق رف في غرفة ما في سنتياجو، ترفض أن يمتلئ قلم بحبرها عنوة ليأسر كلمة من كلمات نيرودا المحلقة.

الجبل شاعر والشجرة قلم وأعماق النفس البشرية ساحة العالم الحمراء ينتفض فيها عشاق الحرية . شاعر يمزج في شعره بين الهمّين الخاص والعام، إنسان بلاده الفقير وأحلامه اليومية البسيطة وكلمات "لوركا" القتيلة التي ترتدي عليها كل الكلمات الجميلة والبريئة في العالم ربطة عنق سوداء ! من نهر الفرات الذي يسعل ويأخذ أمواج لحيته بيده، ويطلب منه أن يقول شعرا للفقراء ، إلى رغيف الخبز الذي يبكي لأن الأمير سيأكله.. قصائد تمسك بالجوهر دون ثرثرة ، وتنطلق بالقارئ نحو حدود الدهشة ، صاحبها لايعبأ بعيون بعض الكلمات الجواسيس وراءه، ولا بأفخاخ مفردات لم تعد تراود مخيلة الغد، وشاعر قادر على تمرير خيط الشعر من خرم إبرة الفكر مهما كان ضيقا... حتى في الظلام كما يقول...

عاد شيركو بيكه س إلى كردستان العراق في عام ١٩٩١ بعد سنوات قضاها في الغربة - حصل على جائزة الدولة في السويد والتي تمنح لأفضل شاعر أجنبي - وشارك في الانتخابات ودخل البرلمان، وعين وزيرا للثقافة ولكنه استقال بعد وقت قصير احتجاجا على بعض الممارسات اللاديمقراطية ، وكما يحدث دائماً .. ذهب السياسي وبقي الشاعر.. ذلك العصي على القولبة والتحجيم!

ط ش.

قنديل

في آخر الليل، كل ليل ، أقول لقلمي هامساً : إذا كان قنديل شعرك لايضيء إلا بدم شهيدٍ جديد، فلتشلّ يدك ، ولتَعَم لتعش الناس ، ولتمت القصائد

كمان

علقت على صدرك وردة ، بشكل "كمان" صغير ، آه.. وحين مشيت أمامي ، كنت أسمع الكمان يعزف ، وعلى إيقاعه ... آه .. كنت أرى رقصة نهديك الرشيقة!

رواية

تلك الرواية التي أعطيتها لك، وأرجعتها بعد القراءة، وضعتها في مكانها داخل مكتبتي الصغيرة، حينذاك تجمعت القصص القصيرة حولها، وكانت تحكي لها رحلتها الأخيرة مع عينيك ، كنت أسمعها وهي تقول : تلك الجميلة تعشق القصص ذات القوام الطويل، ولا تحب أن تنظر إلى قصيرات القامة مثلكن، وبعد فترة رأيت، ولأجل عينيك ، جميع القصص القصيرة قد تحولت روايات!!

الشاهدة الوحيدة

تقاطع شارعين .. هو الصليب! بقعة دم.. هي الجريمة الجديدة وعصفورة على السلك ، هي الشاهدة الوحيدة التي لن تدعوها أية محكمة أبدا!!

أمثلة!

وحولنا كير من الأشياء متذبذبة، مثلا : الطقس وسعر الحاجات ، وهناك كثير من الأشياء حولنا ، صامدة حقا ، ولا تغير رأيها مطلقا مهما كان الطقس سيئاً والحياة متغيرة ، ومنها مثلا: الرقابة ، وصحافة بلادي!

زواج

كلمة ربيتها في مهد جمرة، وحينما كبرت ، تزوجت بسلاح أحمر الشعر، وأنجبت ثورة!!

عرش

في منتصف الليل، تربع الفكر على عرش الكلمة الفقيرة ، وفي الفجر سجد الملك لجمال القصيدة!



مأساة

قال لوركا: بالأمس قتلوا واحدة من كلماتى ، فجلست مع قصائدى فى مجلس عزائها، واليوم ، ومن أجل الكلمة الشهيدة ذاتها ، لبست كل الكلمات الجميلة والبريئة فى العالم واحدة.. واحدة .. ربطة عنق سوداء .. حزنا عليها!

ساقية

فى إحدى قاعات "نيويورك" هشموا رأس قصة زنجية، فسالت دماء الحوارات على كتفى المسرح وعنقه ، وشقت سواقى ، ولما أراد رجال الأمن أن يضعوا فى يديها القيود، نبتت للسواقى أجنحة، وغدت هذه المرة قصائد!

الفرات

غالبا ما يجىء الفرات وهو يسعل ، ويجلس إلى جانبى، حيث يأخذ أمواج لحيته بيده وهو يقول: قل شعرا، فالذى يبقى ، حتى النهاية، هو مائى ، وتلك القصائد التى لاتنسى الفقراء!

مفتاح

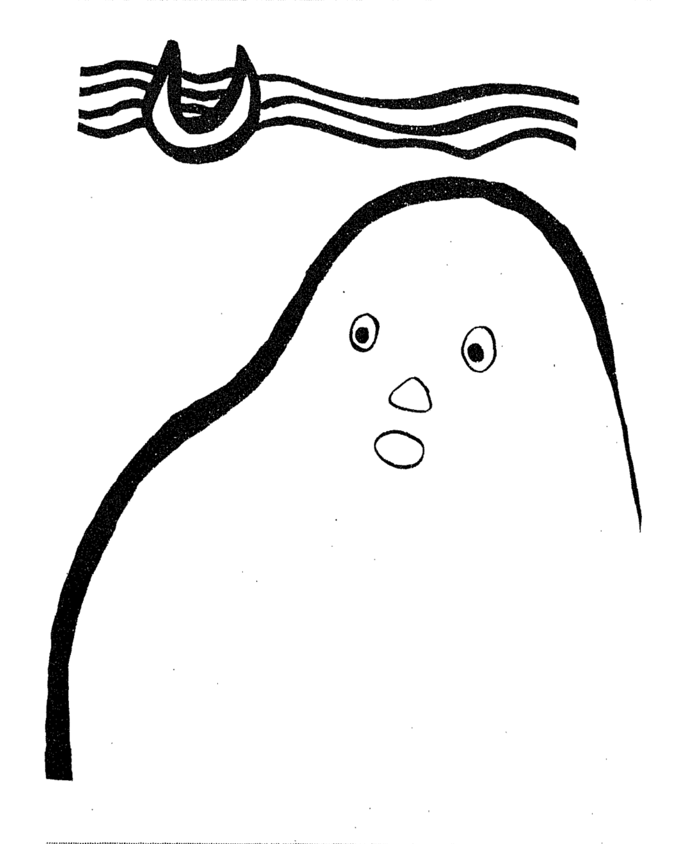
فى أقاصى الدنيا ، أبكت كارثة مفتاحا ضائعا، لأنهم لم يبحثوا عنه، وحطموا باب المدينة عنوة!

أحبهم!

أنا أحب جميع ينابيع وطنى ، ولكن أحبهم إلى قلبى ، ذلك النبع الذى روى ظمأى كثيرا ، أنا أحب جميع قصائد بلادى، ولكن أحبهم إلى نفسى ، تلك الحديقة التى قدمت لى أجمل الوردات ، أنا أحب جميع المعلمين الطيبين فى وطنى، ولكن أحبهم إلى قلبى ، من علمنى أول الحروف ، كذلك أحب جميع شهداء وطنى ، ولكن أحبهم إلى قلبى الشهداء الذين طاردوا لأول مرة ، الخوف فى بلادى!!

أمى

حين كبرت، رأى معصم يدى اليسرى كثيرا من الساعات، ولكن قلبى لم يفرح بها بقدر فرحته، حين كانت أمى تعض معصمى اليسرى، وتصنع بأسنانها وأنا



طفل .. ساعتها على يدى!

غرفة!

استطاع شعاع أن يفلت من قبضة سنارة ، هرب .. وفى الطريق تعـثـر بمزمار ، فوقع وأدمى رأسه، ثم نهض والتفت فرأى باب غرفة "كنفانى" مفتوحا على مصراعيه، مع الدم دخل، وحين أشعلت "أم سعد" قنديل الغرفة ، تلونت كل الحكايات بلون الرمان!

تعمق!

حين تعطش ساقية ، تؤلم قلب نهر، وحين تحبس حزمة ضوء، تجعل الشمس ساخطة عليك، وفيما لو جرحت الشمس، تجعل من الدم عدوا لك، وكل من عاداه دم الضياء سيقتله الظلام!

رماد!

كنت أداوى جرحا فى صدر أحد الأقمار برماد إحدى كلماتى المحترقة، وقتها.. تحول رماد كلمتى إلى زهرة متسلقة، وعادت تلتف حول قامة قصصى المتشردة!!

محبرة

محبرة خضراء ، رمت بنفسها من فوق رف فى غرفة ب "سنتياجو" وبعد دفنها ، عثروا فى علبتها على قصاصة ورق ، كتب عليها :"لقد قتلت نفسى ، لأن أحد الأقلام امتلأ بحبرى عنوة، كى يأسر سربا من كلمات "نيرودا" المحلقة.

إطلالة

من نافذة غرفة ما ، من سياج حديقة : باقة زهور ، ومن جيب قميصى قلمى ، أطلوا برؤوسهم : الفتاة لحبيبها، الزهور للأطفال وقلمى لقصيدة شعرٍ ، تصور الفتاة وحبيبها ، والزهور والأطفال مجتمعين!

قضبان

فى ورشة حداد ما ، نهضت واقفة ، عدة قضبان مفتولة ، هددت وسلطت غضبها على أتون الموقد، حين سمعت إنهم ينوون تغييرها من نافذة لمكتبة

عامة، إلى باب لسجن يوصد على قمر شعرٍ معتقل!

على سلالم الخوف

على سلالم الخوف، كان الظلام ينزلق كلص بهدوء إلى أعماقي، ولما وصل إلى السويداء، أراد شيئاً ما ، وعلى حين غرةٍ، أشعلت حبك فاحترق الخوف والظلام!

هدية!

حين تكتب بمواد من شعاع ، تأتيك الشمس وتهديك كتابا، حين تقرأ الموجة ، يأتيك الماء ويهديك أجمل الأنهار ، وحين تشعل عشق الفقراء في قلبك ، يأتيك المستقبل، ويهديك سعادة هذه الأرض!

غصن!

بينما كنت ماضيا ، عانق غصن ما إحدى قصصي، فانتظرت حتى افترقا عن بعضهما ، فإذا بي أرى قصتي قد غدت سرب أطيار، والغصن صار قلمي!

تناثر!

عندما دخلت، أضحت نظراتي فراشة تحوم في أجواء القاعة ، حتى استقرت على تلك الوردة التي تزين شعرك ، وحين نزعت الوردة وقدمتها لغيري، في تلك اللحظة.. تناثرت فراشة نظراتي بين أصابعك.. دون أن تعلمي!

بضعة حروف!

مرة رأيت إحدى قصائدي "لوركا" ، وهي تنهض وقبالتها إحدى قطع "غسان" النثرية ، وفي وقت واحد، في لحظة واحدة، في وسط القدس، وفي وسط غرناطة ، تعانقا بحرارة ، وحين امتزجا بالحب، أضحى بعض حروفهم سلاحا وقنابل لخنادق الثوار.. والبعض الآخر خبزا، والبعض الآخر الأخير زهرات.. تزين صدور العشاق في العالم!

حلم!

في السوق ، أحس رغيف خبز بالنعاس ، وما لبث أن نام في بردعة إبراهيم الحمال ، وراح يحلم! فرأى أنه عاد وصار عجينة كرة أخرى ، يريدون

أن يصنعوا منه عنوة رغيفا للأمير، وحين وضعوه فى التنور بكى، ومن شدة فزعه استيقظ! وحين عاد إبراهيم الحمال، مسح الرغيف الباكى عينيه وضحك له وقال: يا فرحتى، لأنك ستأكلنى، وإن الكابوس الذى رأيته لن يتحقق!!

سجون!

تأملوا، فى نجمة دواود، ستة سجون مثلثة. فى وسطها: قمر أم عربية موشح بالسواد .. تأملوا!!

حالات!

حين واجهت المشاعل، أضحى وجهى موقدا لحكاية ترتجف بردا، وحين واجهت أمواج البحر، أضحت يداى جداول للوحة فنان كانت على وشك أن تذبل من الظمأ، وحين واجهت الجوع، تحولت أعماقى إلى ساحة العالم الحمراء، لينتفض فيها عشاق الحرية!!

ملايين البشر!

ت

مردت زنزانة على قلقها، وأضربت عن فتح أبوابها، مطالبة بهدم جدرانها. اجتمعت "الباستيلات" وألقت القبض على الزنزانة، وعلقتها بنفسها وقالت لها: من تعرفين؟! من حرضك على هذا؟! لم تصمد الزنزانة إزاء ذلك الألم الرهيب، فاعترفت مرغمة .. وكتبت بيدها لمحكمة الباستيل: أسماء ملايين البشر:

جذور!

إذا النجوم والغيوم والرياح والشمس، لم تبصر المجرمين وهم يقتلون، وأصم الأفق عنهم أذنيه، ونسيتهم الجبال والمياه، فلابد أن تراهم شجرة وحيدة، تكتب على جذورها أسماءهم!!

ههنا!

ههنا الليلة، الجبل شاعر، الشجرة قلم، السهب ورق، النهر سطر، والحجر نقطة... وأنا علامة تعجب!!

؟

على مرأى من السماء سرقوا الغيم، على مرأى من الغيم سرقوا الريح، على



مـرأى من الريح سـرقـوا المطر المدرار، وعلى مـرأى من المطر، سـرقوا الثرى،... وفى الثـرى دفنوا العـيـون التى شـهـدت اللصوص!!

حريتى!

من فرط مـا تضورت حـريتى جـوعـا، وتوقـا إلى الرغيف، انـقـضت على قـمـر أشـعـارى ، اختطفتـه ، هشـمـتـه، ولذا.. أمـسى شـعـرى يتمـرأى كل ليلة ، مثلوما حتى النصف!

أعناق!

عنق قـصـيـدتى ، عنق أمـى، وعنق بـلادى، طـوقـت الأولى بـالـغــيـم ، حـل أسـبـوع هطول الألحـان، طوقت الثـانـيـة بعمرى، حـل شـهر انهمار الحب ، وحين طوقت الثـالثـة بتـاريخى.. حل عـام مطر الورد ، مطر الجراح، ومطر الشـهداء!!

اللص!

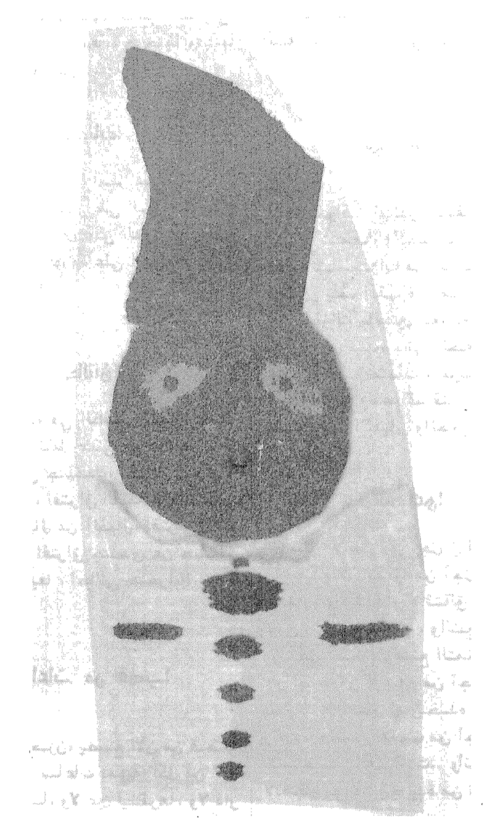
كل صـبـاح ، حين اسـتـيـقظ فى هذا البيت، أجـد شـيـئـاً مـا أو عـضـوا من جسدى مـفـقـودا! غشـاء طبلة أذنى، سلك عـرق مـن قلبى ، رضـفـة من رضـفـتى ركبتى، مذياع حنجرتى ، عمـود إحدى سـاقـىّ ، نافـذة فى برج رئتى ، رخـام أسنانى ، رأس جسـر كـتـفي، برغـيـا ، غضـروفا ، سلك أمعائى الدقيقة و(زر) مفا صلى ، وأخيراً ، سرقـوا لؤلؤة عينى! كل صباح ، حين استيقظ فى بيتى! أجد شيئاً أو عضوا من أعضائى قد اختفى! فمن يأخـذه؟ إلى أين؟ وكيف اليـوم عند الغـبش ، مـسـكت باللصـوص ، وعلى سـريرى نفسـه! فـوا مـأسـاتاه! لم يكن اللصوص سوى أصابعىَ العشر!!

المعطف!

منذ سنين، تقوقعت جيوب هذا المعطف العتيق ، منطوية على ذكريات منفوضة، فكلما أمـد يدا فى جيب ، أشـعـر أننى ألمس يد صـاحـبـه السـابـق ، وتلمس أصـابعى أصـابع مـاض آخـر! فـمن يعـرف.. إن بعـتـه أنا الآخـر، أية يد ستلمس يدى؟ وأية أصابع أخرى ستجد فى تكلم الجـيـوب أصـابع ذكـرياتى المتساقطة؟!

حبة رمل!

شعرة من خصلات فتاة جميلة، كانت قـد تعلقت بكتـفى،، أحلتـهـا أرجـوحـة لأشـعـارى بضع سنين! حـبـة رمل من كـردسـتـان، منذ متى؟ كـيف؟ لا أعـرف



كيف قفزت إلى ثنايا جيب سترتى، وجدتها اليوم مصادفة، أخرجتها وقبلتها ، وجعلتها كعبة كل أشعارى!!

الكتابة!

لا تكتب السماءُ المطر على الدوام، لا يكتب المطر الأنهار على الدوام، لا يكتب الماء البساتين على الدوام. لا يكتب البستان الورود على الدوام.. ولا أنا أكتب الشعر!!

حالتان!

تأمل الكلمة في الكلمة ، تأمل الخيال فى الخيال، تأمل عينى فى عينيك، تأمل جسدى فى جسدك، أحالنى بحرا ، أحالنى نارا، افتراق الكلمة عن الكلمة ، افتراق الخيال عن الخيال، افتراق عينى عن عينيك ، افتراق جسدى عن جسدك، أحالنى صقيعا ، أحالنى صحراء!!

ساعات من قصب!

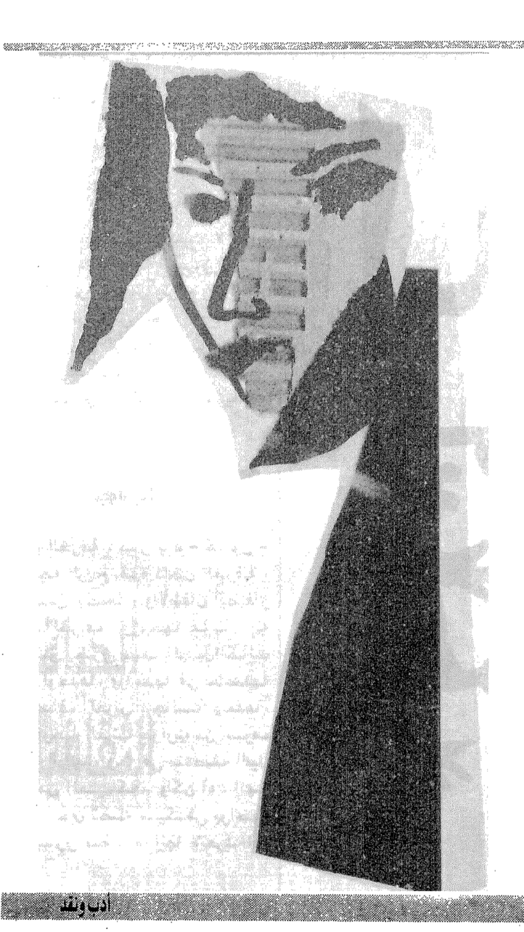
هنا لك الحزن، يصنع الآن من قصب المستنقعات، ساعات دموية، لكل من لايد له ليلبسها ، ولا عين لينظرها ، ولا دار ليعلقها ، فتلك الساعات تعمل بتوقيت الجلادين ، وتشير إلي الموت دائماً!

فى مقبرة!

عند شواهد القبور، انطفأت الشموع شمعة شمعة، وانحدرت النسوة نحو المدينة كأسراب من السنونو .. وظل السكون يلف المقبرة .. ما عدا شمعة وأم ، مازالتا باقيتين معا بين شاهدتين! هى أم.. لن تبهج حتى الجنة روحها ، أم غريبة وسط الأمهات ، غريبة الجراح ، أم تعرف أن ولدها قد قتل داخل دبابةٍ، جلبت معها الثعبان والجحيم.. إلى هذه الديار!

التداعى!

الطيور لاتطير من أجل زرقة السماء ، والينابيع لاتتدفق من أجل أن تهدر الأنهار، والأشجار لا تتألق من أجل أن تورق وتنشر الظلال ، والثلج لايتساقط من أجل الشتاء وصنع التماثيل الثلجية ، والحصان لايعدو من أجل أن يرخى فارسه العنان له ويخذه بمهمازه، والأعاصير لاتهب من أجل أن تهز أشجار الغابات.. وأنت .. أنت .. لاتعجب بهذه القصيدة من أجل كاتبها



"شيركو بيكه س"!!

اهتزاز!

وقف قلم زنجى فوق "البيت الأبيض" وصاح هاتفا: عندما البروق تعانق الغيوم، تنهض الحقول وترفع راية المطر، وعندما المطر يعانق الحقول والأنهار، ينتفض العراة والجياع، يطلبون الخبز والكساء، وكلما كلماتى تعانق صوتى، تنتفض أشعارى، طالبة منى الحرية!!

جوارب!

خارج الغرفة، كان برد - كانون - يلسع وجه الريح بقوة داخل الغرفة، كانت تجلس لوحدها، والأطفال الصغار نائمين كالخراف، وزوجها غائبا، إنه الآن عشق يجرى خلف الجبل! كانت جالسة لوحدها، ورأسها فى حضنها كالصفصاف الحزين، جالسة لوحدها، تحوك لزوجها الغائب جوارب من صوف الخروف الوحيد، ربما فى منتصف الليل تنتهى من الحياكة.. ولكن آه، إنها لاتعرف، حين تصله سيكتفى بواحدة للقدم اليسرى فقط.. آه، إنها لاتعرف!!



الحياة
الثقافية

نقد

إدوار الخراط ...... والحساسية الجديدة

د . ماهر شفيق فريد

أفق الحساسية الجديدة، عالم نجيب محفوظ، إبراهيم الكاتب للمازني وهموم عصره، السيرة الذاتية لطه حسين ، محمود البدوي على الحدود بين الحساسية التقليدية والجديدة، يوسف إدريس الموهبة الحوشية ويحيى حقي الدقة القاسية، الحساسية الجديدة على ساحة القصة القصيرة في السبعينيات، "الخطوبة" و"قالت ضحى" لبهاء طاهر، "تحريك القلب" لعبده جبير، محمد حافظ رجب، إبراهيم أصلان، علاء الديب، محمود الورداني، خيري عبد الجواد، ربيع الصبروت ..

هذه بعض الموضوعات التي يتناولها إدوار الخراط في كتاب "الحساسية الجديدة : مقالات في الظاهرة القصصية" (دار الآداب، بيروت ١٩٩٣) . وأريد هنا أن أغوص على الجذور ، هونا ، وأسأل : ما الأصول النقدية أو الافتراضات الكامنة وراء نقده التطبيقي ؟ ما تصوره للخبرة الأدبية والعملية النقدية ؟ وأخيرا : ما الذي يضيفه إلى لوحة المشهد النقدي المعاصر ؟

وراء كتابات الخراط النقدية يكمن إيمان عميق بأن الفن مغامرة جمالية ، وتقويم أخلاقي ، وأداة معرفية في آن واحد . الفن مغامرة جمالية لابمعنى الجمال الهيدوني الذي نجده عند ولتر باتر أو أوسكار وايلد ، وإنما بمعنى أقرب إلى ما نجده عند فلوبير وبودلير ويحيى حقي حيث البعد الجمالي لاينفصل عن البعد المعنوي أو الأخلاقي . من هذا المنظور يغدو كل شيء موضوعاً مشروعاً للفن : الإثم والبراءة ، الجمال والقبح ، الجيفة العفنة والزهرة العطرة . وبحق يلاحظ الخراط في إحدى ملاحظاته النقدية النافذة أن أعظم قصص يحيي حقي هي أكثرها شرا ونكراً : قصة "الفراش الشاغر" ، مثلا ، تلك الجوهرة السوداء الباحثة في سقم الروح وقنوطها من رحمة الله . إنها في تعاملها مع العدمية الأخلاقية تدنو من بعض قصائد الشاعر التعبيري الألماني جوتفريدبن ، ومن قصة سارتر المسماة "إيروسترات" من مجموعة "الجدار" . و إذا كان الفن مغامرة فهو بالضرورة أفق مفتوح بلا نهاية ، وهو - كالعدل عند صلاح عبد الصبور - سؤال أبدي لا يطرح حتى يتجدد ، وسعى وراء حرية مطلقة لن تُنال قط ، إذ نحن محدودون بالزمان والمكان ، ولكنها تستحق - لهذا السبب ذاته - أن تظل مطلب الفنان . إن الخراط ، مثل نظيره أدونيس ، لغم الحضارة ، قنبلة زمنية يمكن أن تنفجر في وقت لاندرى به . مثل هؤلاء الفنانين يغوصون ، في فحصهم للظاهرة الأدبية، على الجذور وليس أقلها جذور التابو في العقلية البدائية وخبرات الإنسان المتمدين على السواء .

وجمالية الخراط ، مهما علت نحو السماء ، لاتفقد قط ارتباطها بالأرض ، بالطبيعة البشرية المغروسة في طين الغرائز وفوضى الانفعالات ولذات الجسد وآلامه

وصـــراعـــات الأفكار وإرهافـــات الجـهـــاز العـصـبي التي تخلق فلسفات ومذاهب وسيمفونيات ولوحات وتماثيل وعلوماً وأدباً .إنه لايطمح إلى جـمـال صـاف نقي لاتشوبه شـائبـة ، وإنما هوعلى العكس يتـسـامح مع الشـرخ أو الصدع في بناء العمل ، بل أكاد أقول :يرحب به ، لأنه يجعله أكثر إنسـانيـة .إنما الجمال المرمري الصافي من شأن الآلهة ، ولسنا آلهـة ولن نكون. لنا - على هذه الأرض الآملة القانطة - جمال آخر : يدنو من الوفاء باعتبارات التكامل والتناظر والتناسب والتـضـاد الكلاسـيكيـة ، ولكنه لايخلو من صدع ما في أحد الأركان ، كدودة العدم التي تنخر في قلب ثمرة الوجود ، ولكنها مع ذلك لاتقلل من جماله بل وخلوده بمعنى من المعاني . إذا كـان الزوال قـانون الوجـود الذي لايتغير ، فإنه يغدو نوعاً من الدوام. وفي عـالمه تلتـئم الكينونة والصيرورة في عناق أبدي لا فكاك منه .

هذا عن تـصـور الخـراط لفن الأدب ، فماذا عن تصوره للعملية النقدية ؟ أعلم هي أم فن أم خليط من الأمـرين ؟ إنه لايطرح السـؤال على هذه الصورة التبسيطية - هذه التبسيطات من شأن الأكاديميين ، وهو لاصلة له بهم - وإنما يرى أن النقد إبداع مـواز : بكلمـات أمل دنقل بعد تحويرها إبداع يحاذي خطو الأديب . لا أمامـه ولاخلفـه . وهو لا ينكر ، بطبـيـعـة الحـال ، امـتـزاج العناصر الموضـوعـيـة والذاتية في النقد . فـهـو يعـرف - حـتـى حين يدافع في غـيـر هذا الكتـاب عن قـصـيـدة النثر - أن للشعر تاريخاً وقوانين وقواعد منها مــا يندرج في علمي النحـــو والعروض ، أو عمود الشعر بعامة ، كما كان يقول الأقدمون . ولكنه مع احـترامـه للتـقـاليد الفنية الماضيـة لايرى لها قداسـة ، فهي من صنع أناس مثلنا ، يخطئون ويصيبون ، اجـتـهـدوا في إطار عـصـرهـم ولكن اجـتـهـاداتهم لاتلزمنا وقـد تـغـيـر العـصـر . وفي ممارسـتـه النقدية مكان محـفوظ ، بل ملحـوظ ، للذوق الشـخـصي والاستجابة الفردية . وكيف يكون الأمر غير ذلك وهو - في إبداعه - الفرد المتـفـرد ، بل الفـذاذة الفـذة ؟ وتوجـهـه النقدي ينحـو نحو احـتمالات المسـتـقبل وإمكاناته الباطنة ، يغتذي من تراث النقد العربي ، قديماً وحديثاً على السـواء ، ومن مـذاهب النقـد الانجليزي والفرنسي حتى البنيوية والتفكيكية ، دون التزام بأي منها . ونقده يمتاز بالنضارة التي تمتاز بها قـصـصـه : لا كليـشـيـهـات ولا استجابات محفوظة ولا أكاديمية ميتة ولاصحافة رخيصة .بل عقل نافذ يعمل بالتعاون مع حساسية مـدربة ، ووجـدان يقظ ، وروح متوهجة . ومن وراء هذا كله أمانة عقلية يعز نظيرها ، إنه لايقول قط شيئاً لايؤمن به ، أو هو على الأقل يلزم الصـمـت حين يتـعـذر قـول الحقيقة . ومن الصفحات المشرقة في تاريخه (راجع رده المفحم على فـاروق عـبـد القـادر في مـسـاجلة بينهـمـا منذ سنوات) إنه لم يكتب حرفاً واحداً في الثناء على يوسف السباعي رغم توثق علاقته الوظيفية به سنين طويلة . وأنا شخصياً لا أرفض السباعي في بعض أعماله ، كـمـا لا أرفض أمين يوسف غراب الذي يزدريه الخراط ازدراءً مجحفاً ، وذلك بتجاهله تجاهلاً تاماً . لو حـمل عليـه كـان أهون . ولكنى أحترم هذه الصلابة الخلقية التي تبدو نادرة في عالم تحكمه المصالح والتحيزات والمجاملات .

مـا مـوقع الخـراط من الحـركـة النقدية المعاصرة ؟ لقد أصبحتُ مــعــروفـــاً في الوسط الأدبي بتـعـمـيـمـاتي الجارفـة ، وانتـهى كثيرون إلى أنني في الحقيقة ناقد انطباعي يفتقر إلى علمية المنهج ، ويكثر من استخدام أفعل التفضيل . يمكنك أن ترجع إلى كـتـاباتي وستجدني أقول ، دون تحفظ ، إن مـحـمـد عناني أعظم مـتـرجـم من الانجلزية وإليـهـا في يومنا هذا ، وأن نهـاد صليـحـة أعظم ناقـدة درامية لدينا اليوم . وفي مقالة لي سحبتها بعد أن قدمتها للنشر في إحـدى الصـحـف ذهبت إلى أن محمد آدم ربما كـان أعظم شـعـراء السـبـعـينيـات . هذه كلهـا أحـكام تؤخـذ عليّ ، ولكنني أتمسك بهـا جميعاً . وإذا كنت قد أثرت غـضب قطاع لا يُستهان به من الرأي العام الأدبي - مـجـددين ومـحـافظين ، رجـالاً ونسـاءً - فـمـالي لا أزيد الأمـور ضـغـثاً على إبالة وقد نفذ السهم ، وقضي الأمر ، وكـان مـا كان . سـأضيف إذن تعميماً جديداً

إلى تعميماتي السابقة . عندي أن الخراط هو أعظم ممثل في النقد المصري لما يمكن أن نسميه نقد الورشة ، باعتبار ذلك متميزاً عن النقد الأكاديمي الجامعي من ناحية وعن النقد الصحفي السريع من ناحية أخرى . ناقد الورشة فنان ، وفنان كبير بحقه الخاص ، يتحدث عن فنانين آخرين . وعندما يتحدث الفنان عن حرفته يكتسب حديثه أهمية خاصة لاتتوافر في كلام النقاد المحترفين ومعلمي الأدب . ذلك أن حديثه يجيء من الداخل ، إذا جاز القول ، ويقوم على استبصار عميق وحميم بأسرار حرفته ومشاكل الخلق الفني . حقاً إن الفنان قد يكون محدوداً بحدود ذاتيته وثقافته وبيئته واتجاهه الفني الخاص ، ولكن هذه العقبات جميعاً تعترض سبيل الناقد أيضا مهما بلغ من شمول النظرة ،وكاثوليكية الذوق ، ورحابة الأفق . ويمتاز الفنان عن الناقد المحترف أيضا بأنه يكون عادة أقرب إلى منابع التلقائية والإلهام ، وأبعد عن التنظير الصناعي والتبويب المرتب ، مما يمنح كلامه حسن الصدق ورنة الإخلاص ، وإدراك الأمور بعيان داخلي مباشر ليس فيه ميل الأكاديميين إلى التقعيد ولصق البطاقات . إني أثق بكلام الخراط عن نجيب محفوظ أكثر مما أثق بكلام محمود أمين العالم . وبكلامه عن المازني أكثر مما أثق بعبد الحميد إبراهيم . وبكلامه عن طه حسين أكثر مما أثق بحمدي السكوت . وبكلامه عن محمود البدوي أكثر مما أثق بغالي شكري . وبكلامه عن إدريس أكثر مما أثق بصبري حافظ . وبكلامه عن حافظ رجب أكثر مما أثق بسيد النساج . وبكلامه عن إبراهيم أصلان أكثر مما أثق بهدى الصدة . وحكمي هذا لايعني انتقاصاً من قدر هؤلاء النقاد والباحثين - لكل منهم مساهمته الضرورية - وإنما يعني فقط أن الخراط يملك - إلى جانب عملهم وذوقهم وفكرهم - حاسة إضافية هي حاسة الفنان المبدع الذي يعرف ما الذي يجري على الصفحة ، بل بين السطور .

على أن كلمة نقد الورشة في حالة الخراط تحتاج إلى إيضاح . إنه ليس ناقد ورشة بالمعنى الذي ينطبق ، مثلاً ، على المخرج والكاتب الأمريكي إليا كازان حين يجلس إلى تنسي وليامز يناقشه في مسرحيته الجديدة ، وينظم معه حركة الممثلين ، ونوعية الأزياء ، وتلاعب الضوء والظل ، ودرجات الصوت ، ولحظات الكلام والصمت والموسيقى . ورشة الخراط تقنية وميتافيزيقية - إذا جاز القول - في آن واحد - . فهو رغم اهتمامه البالغ بكل تقنيات الكتابة وكل حرف بل كل علامة ترقيم - لايقنع بأقل من أن يتوسل بهذه الأمور إلى إعادة بناء رؤية الكاتب للناس والأشياء ، وموقفه من الأسئلة الكبرى والقضايا العريضة التي ظلت تهم - بل تُهم - الإنسان مذ كان : الحب والحرية والعدل الكوني . ووراء هذا كله ثقافة فلسفية عريضة - لن أنسى للخراط انه كان أول من وجهني إلى التعمق في قراءة الفلسفة وعلم النفس وأنا في أواخر المرحلة الثانوية - تسعى إلى استكناه نظرة الكاتب إلى العالم ، وموقفه من المحايث والمفارق، العيني والمجرد ، المادي والروحي . هكذا نخرج من قراءته في النهاية بفائدة مزدوجة : معرفة أوثق بتقنيات الكاتب وجمالياته ، وإدراك أعمق للخبرة الروحية الكامنة وراء هذه الأمور .

وحقا يدعي الخراط في موضع أو أكثر أنه ليس بناقد، ولكننا لسنا مضطرين إلى حمل قوله هنا على محمل الجد . إنه ، جزئياً ، تواضع زائف ، وجزئياً معرفة ناقصة بالنفس . وقد صدق د. هـ. لورنس حين قال : لاتثق بالفنان ، وإنما ثق بالحكاية التي يرويها . ولكن تبرؤه من النقد - قبل ذلك كله - آلية دفاعية تنبع من تقديره لمسئولية النقد وكونه يحتاج إلى تفرغ كامل - أو شبه كامل - ولايجوز أن يكون مجرد نشاط فرعي على هامش الإبداع . آلية ترمي في آن واحد إلى التنصل من بعض - وليس كل - تبعات الناقد المحترف ورد سهام النقاد المحترفين ، وإلى تكريس صورة ذاته كما يجب أن يراها : قاص أولاً ، ثم ناقد أو مترجم أو غير ذلك في المحل الثاني . ولكني - كما ساوضح في ختام مقالي - ساحاول أن أعيد النظر في هذا التراتب الهرمي ساعياً إلى إعادة ترتيب الأولويات في نسق جديد .



بديهى أن الخراط ناقد الورشة الوحيد لدينا ، فهناك آخرون أقربهم إلى أفقه العقلى والوجدانى يوسف الشارونى . إن أوجه التشابه بين الرجلين واضحة: كلاهما من وراء الحساسية الجديدة منذ الأربعينيات ، قاصان كبيران بكل المقاييس ، مثقفان تمثلا - بدرجات متفاوتة - كافة القوى الفكرية التى صنعت عصرنا : دوستويفسكى ونيتشه وكير كجارد وفرويد وماركس وفريزر وأينشتاين وإليوت وسارتر ورسل . ولكن الطرق تتشعب بهما بعد ذلك - مزاجياً إن لم يكن فكرياً . الشارونى فى نقده أقرب إلى التحليل بينما الخراط أقرب إلى التركيب . حين يكتب الشارونى مثلاً عن حكايات صبرى موسى (١٩٦٣) نجده يقارنها بالنادرة بمعناها القديم من عدة جوانب يوردها مرقمة كما يلى :

أولاً من حيث الحجم لاتتعدى الحكاية فى المتوسط أربع صفحات وهو حجم قصير نسبياً .

ثانياً الاهتمام بالحوادث الخارجية وعدم إعطاء كبير عناية للشخصيات والتحليل الداخلى .

ثالثاً وجود مغزى تدور حوله النادرة إما فى شكل نقد أو سخرية من وضع ما وإما فى شكل عظة أخلاقية .

رابعاً اختتام معظم الحكايات بلفتة ذكية غالباً ما تبعث على ابتسامة يشوبها شىء من إشفاق .

ثم انظر إلى قول الخراط عن المصور عدلى رزق الله - وهو واحد من نقطى العمياء ، إذ لم أتمكّن من أن أرى فى لوحاته مايراه معجبوه ، أو على الأقل ليس بنفس الدرجة .يقول الخراط:

"فى النقطة الحرجة التى يتفتق فيها الغسق انطلقت أنقب عن بوارقك والاسكندرية فى عنقى .
حدّقت إلى وأحدقتْ بى العيون الرحيمة وحفيفُ أجنحة الطيور الصخرية .تدق جدران قلبى التى ضربت نطاقاً حول سماء بيضاء لا أفق لها ، شفافيتها عميقة البياض محاربة ، جفت عنها آماد من البحار العتيقة" .

الشارونى يكتب نقداً تحليلياً كما ينبغى أن يكون النقد - على الأقل كما يفهمه قارىء محافظ مثلى تربى ذوقه على إليوت ورتشاردز وليفيز ومدرسة النقد الجديد الأنجلو أمريكية - أما الخراط فيكتب قصيدة نثر كتلك التى كتبها ولتر باتر عن لوحة الموناليزا .

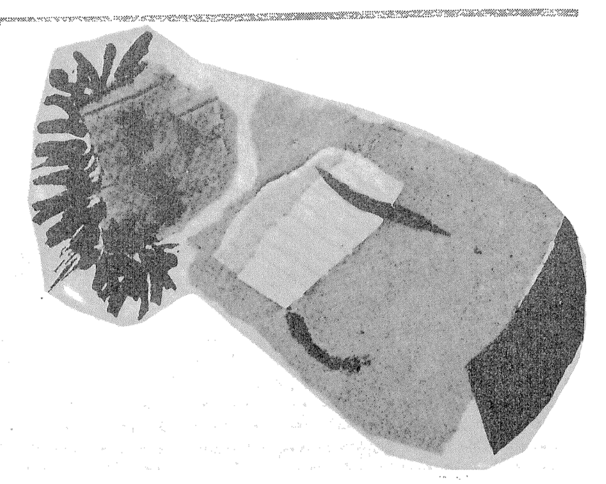
وإذا استثنينا تقسيمه - الذى

أصبح الآن من الكلاسيات - لتيارات الحساسية الجديدة إلى خمسة تيارات أساسية ، فإن الخراط لايميل عادة إلى مثل هذه التقسيمات المرتبة التي نجدها عند الشاروني . إنه يلوح أشبه بطفل عابث يلهو بساعة أو منبه ويفككها أجزاءً ، أو مُشَرّح لايخلو من سادية يضع أجزاء الجثة على المائدة ، ويقطعها إرباً إرباً ، يقتل كي يُشَرّح ، ولكنه - وهنا مكمن العجب - يتمكن في نهاية المقال أو الحديث من إعادة تركيب الساعة بنفس دقتها السابقة ، أو يزيد ، ولاتلبث جثة العمل مثل لعازر القائم من الأموات - أن تنبعث فيها الحياة بين يديه فتلتئم الأطراف والجذع ويعود الرأس إلى العنق ، وينهض على قدميه كائناً سوياً كما كان قبل عملية الشنق أو الخنق أو الطعن النقدي . نثر الشاروني شفاف Transparent أو على الأقل شفيف TranslUcent يومىء إلى ما وراءه . أما نثر الخراط فمعتم كامد Opaque يوجه النظر إلى ذاته . في الشاروني وضوح ناصع ، وفي الخراط كثافة ثقيلة . وأنا شخصياً أفضل وضوح الشاروني الديكارتي على شطحات الخراط الأقرب إلى جموح سريالية ، وإن لم تكن سيريالية بالضبط ، ولكن ذلك لايجعله أقل قيمة ، إنها مسألة اختلاف في المنهج لافي عمق الاستبصار . ففي هذه الشطحات دائما نواة صلبة من الصدق ، بل إن فيها دقة تحليلية فائقة ولكنها تستخفي وراء ولع الناقد بأشكال الحروف وجرسها . وماذا يكون الناقد - الفنان إن لم يكن عاشقاً للغة ، خادماً وسيداً لها في آن واحد ، يدنو منها ويحيد ، يطمح إلى التخلص من جاذبيتها الأرضية ولكنه يظل دائماً مشدوداً إلى مداره في إطار نظامها الصارم ؟ إنها حرية خاصة في إطار جبرية عامة .

كم في نقد الخراط من استبصارات : إبرازه الجانب اللارومنتي ، بل المضاد للرومانتيكية ، في فكر المازني وفنه ، وصفه موهبة إدريس بالحوشية . نفيه صفة السيريالية عن محمد حافظ رجب وإن قال الظاهر بالعكس . تفرقته بين معنى العبث عند بهاء طاهر ومعناه عندكافكا أو كامي . استخدامه البصير لأقيسة الموسيقى حين يعلق - مهما يكن التعليق وجيزا وعابرا - على التقابل الكونترا بنطي في قصص إبراهيم أصلان ومحمود الورداني ، أو التركيب السيمفوني لرواية عبده جبير "تحريك القلب" . قوله بأن بهاءطاهر قاص مسرحي ، قوام كتلة النص عنده هو الحوار .

هذه كلها اكتشافات Trou-vailles أصيلة ، ثمرة ذكاء نقدي عال وحساسية فنية رهيفة ، وبعضها ينتقض على الرأي النقدي الشائع ويسوى به الأرض . كم من مرة سمعنا أن المازني - وشعراء الديوان بعامة - رومانسي ! إنه رأي لا نفتأ نلتقي به في تلك الأطروحات الطويلة المملة - ثمرة إسهال فكري لاعلاج له فيما يبدو - التي تخرج من أقسام اللغة العربية ودار العلوم في جامعاتنا ، وفي تواريخ الأدب البليدة وكتب النقد التي يخرجها أساتذة هذه الأقسام وباحثوها. ولكن ها هو ذا الخراط يعمل معوله في هذا الرأي النقدي المقرر ، فيدعونا على الأقل إلى إعادة النظر فيه ، واستكشاف احتمالات بدائل مغايرة . ومعجمه اللفظي النقدي - الذي نحته أو روّج له - قد غدا الآن مألوفاً : الحساسية الجديدة . الحداثية .

"الكتابة عبر النوعية . منطقة ما بين الذوات . القصة - القصيدة . فضلاً عن ترجماته الحرفية الدميمة عن قصد ، كأن يترجم (في تقديمه لعدد "الكرمل" عن الأدب المصري المعاصر) كلمة re pro-cessing إلى " إعادة تعميل" .وآخر ابتكاراته كلمة "ذائقة" التي سرعان ما انتشرت انتشار النار في الهشيم وتلقفها منه - كلاعب كرة بارع - حلمي سالم ، وأمجد ريان، ورفعت سلام، وفريد أبو سعده، وعبد المنعم رمضان، وأحمد الشهاوي، وماجد يوسف (أعظم شعراء العامية المعاصرين، في رأيي، منذ رحيل صلاح جاهين)، وعبد الله السمطي وغيرهم من ال enfants terribles . ولو أنهم في الواقع - أو أغلبهم - لم يعودوا في زهرة الشباب. ليس أسوأ من أن يكون للمرء مريدون، ولا يملك مراقب مثلي لهذا المشهد الأسيف إلا أن يترنم بقول المتبني بعد تحويره: أفي كل يوم تحت



ضـبني نويقـدٌ .. ولكن لا يلومن الخراط إلا نفسه.

محـتويات الكتـاب- كـمـا هو طبـيـعى فى هذا النوع من الكتب الذى يقـوم على تجـمـيع مـقـالات متفرقة- متفاوتة القيمة وإن كانت جميعاً جديرة بأن تحفظ للأجيال القادمة.

المقـالة الافـتـتـاحـيـة، مـثـلا، "إسـتـجـلاء لأفق الحـسـاسـيـة الجديدة"، بحث ضـافٍ مسـتـوفى الأركـان وإن دعـاها صـاحـبـهـا تأمـلات، بينمـا المقـالات عن عـلاء الديب، ومـحـمـود الوردانى، وربيع الصبروت (الذى يقسو عليه الخراط قسـوة المحب المشـفق) يغلب عليـها الأسلوب التحدثى، وتقوم - كما هو واضح- على تفـريغ لأحـاديث فى البـرنـامـج الـثـانى أو فى ندوات عن هؤلاء الكتاب. لكنى أعود فأقول: إن كل شئ يكتـبـه الخـراط جـديـر بالحفظ، حتى نكاته التى أحياناً ما تكون سمجة. فعندى أنه - وإن ملك أعنة فكاهة لاذعة كاوية حـامـضـة أقرب إلى السُخر القاسى- لا يملك أبداً حس الفكاهة الرضية الأنيسة. إنه، بمعنى من المعانى، قاص وناقد ثقـيـل الظل، تفـدح النفس وطأته، ولكن علينا- نحن المؤمنين بعبقريته - أن نتقبله بخيره وشره.

أسـجل بعـد ذلك عـدداً من الملاحظات على نقـده: مـقـالة "التورية والأنماط الرئيسية فى عالم نجيب محفوظ" إعادة كتابة فى ١٩٨٩ لمقـالتـه التى نشـرت فى مجلة "المجله القاهرية فى ١٩٦٣ تحت عنوان "عالم نجيب محفوظ". وأضع موضع السؤال حق الكاتب فى أن يغـيّر من مقالة سابقة له مهما يكن فكره أو تعبيره قد تغير بعد أكثر من ربع قرن. إن العمل بمجرد نشره يصبح ملكا للقارئ ولجـمـهورية الاداب- تلك العبـارة المفخمة التى أولعُ بها، مهما يكن من تجريدها- ولا يجوز لصاحبه أن يغيـر فيه بالتعديل والتحسين بأكثر مما يجوز للأب أو الأم أن

يغيرا من طول قامة مولودهما - بمده على سرير بروكرا ستيز -أو من لون عينيه، وإن كانا هما من أنجباه. لا مُشاحة، بطبيعة الحال، في أن من حق الكاتب، بل من الطبيعي، أن يُعدل مضمونَ كلامه أو نغمته، ولكن كان على الخراط في هذه الحالة أن يعيد نشر المقالة الأصلية كما هي، ثم يذيلها بملحق مؤرخ في ١٩٨٩ يضيف فيه ما يريد، أو حتى يتنكر لما قاله من قبل ويمحوه محواً. بأى حق يستبيح الخراط لنفسه أن يغير في تلك المقالة التي مازالت، بعد أكثر من ثلاثين سنة، من علامات الطريق البارزة في نقد محفوظ، شأنها في ذلك شأن ذلك الكتاب الرائع للدكتور محمود الربيعي "قراءة الرواية"؟ بأى حق يستبيح شفيق مقار- ذلك القاص المصرى الكبير في منفاه الاختيارى بلندن- لنفسه أن يعيد كتابة قصصه الأولى الرائعة؟ إن المطبعة - تلك الكوكبة الجوتنبرجية ذات السديم المروع- ملاك حساب راصد لا يسقط من غرباله شئ، ولايعرف وَساطة أو يقبل رَشوة. وكل كلمة يخطها الكاتب بقلمه إنما هى شَرَك منصوب يسير بقدميه نحوه مختارا، فليحذر الكُتاب.

مقالة "آخر أيام العميد" تعاني- في تصوري- من زيف أساسي في النغمة يرتد في النهاية إلى زيف أساسي في الشعور. يطالع القارئ منذ السطور الأولى. يقول: "ليس بالشئ اليسير أن يتحدث المرء عن كتاب العميد الشيخ الجليل الدكتور طه حسين، وأى كتاب؟ الجزءالثالث من الرائعة الذائعة الصيت الأيام .. !" هذه النغمة التوقيرية غريبة عن الخراط ،ولعله اضطر إليها اضطراراً إذ وجد نفسه متحدثاً في مناسبة رسمية بدار الأوبرا يغلب عليها التوقير وذكر محاسن الراحلين، أو لعلها- عن وعى منه أو غير وعى - آلية دفاعية يقاوم بها افتقاره الحقيقى إلى التوقير. فالخراط لا يوقر أحداً، لاطه حسين ولا العقاد ولا إدريس وإن كان يحترم منجزاتهم. وفرق بين التوقير والاحترام. ويزداد الزيف اتضاحاً حين يكتب: "إن عذوبة النثر عند طه حسين هنا ترقى.. إلى الشعر الحق الأصيل" هذه كليشيهات رثة لا تليق بالخراط. لقد سئمنا هذا النوع من الأحاديث عن رهافة النثر الذى يرقى إلى سماوات الشعر. ولست أبرئ نفسى من الوقوع في مثل هذا الكليشيه مرة أو مرات. إن البلوى عامة، والكليشيه - بطبيعته، بل بحكم تعريفه- معدٍ، ولكن عند من تلتمس الصحة إن مَرِضَ من كان يجمل به أن يكون آسى العليل؟

أعود إلى السؤال الذى بدأت به مقالى: ما الذى يضيفه الخراط إلى لوحة المشهد النقدى المعاصر؟ عندى- وإن غضب الخراط، فما يعنينى سخط الأدباء أو رضاهم وإنما يعنينى أن أقول ما أظنه حقاً- إنه ناقد أعظم منه قاصاً، على جلال مشروعه الإبداعى، وكونه- فى رأيى أهم قاص مصرى بعد نجيب محفوظ- ومن العجيب أن يتأخر فى إصدار كتابه النقدى الأول حتى هذه اللحظة وقد جاوز السابعة والستين، ولكن لاخوف على تراثه النقدى من الدثور فهو قادم فى الطريق كسيل جارف لارادله، أو كجائحة طبيعية من قبيل الزلازل والفيضانات والبراكين، وكأنما ينتقم لصمته النقدى الطويل. فى شهر إبريل الماضى صدر له عن الهيئة العامة لقصور الثقافة (وكان مفروضا أن يصدر فى فبراير) كتاب عنوانه : "من الصمت إلى التمرد: دراسات ومحاورات فى الأدب العالمى". ثم ظهر له كتابان: "الكتابة عبر النوعية: دراسة" . و"ماوراء الواقع: مقالات فى الظاهرة اللاواقعية" وهناك - صدق أو لا تصدق - إحدى عشرة دراسة معدة للنشر إن قليلا أو كثيرا: مهاجمة المستحيل (سيرة ذاتية للكتابة) / ملامح من قصص الثمانينيات ومختارات/ أضواء على الحساسية الجديدة/ عصيان الحلم : مختارات ودراسات فى الشعر / لمحات عن شعراء الحداثة فى مصر / مقالات فى الواقعية والحداثة / أنشودة للكثافة (رحم الله اناشيد يحيي حقى للبساطة !) / فى الفن التشكيلى : مقالات ودراسات / المسرح والأسطورة : دراسات فى الأسطورة على المسرح / فجر المسرح : دراسات فى بدايات الظاهرة المسرحية التراجيديا اليونانية : دراسات .

دعني أذكر بعض محتويات هذه الكتب لترى مدى اتساع الرقعة التي يتحرك فيها هذا الناقد : في كتاب " من الصمت إلى التمرد" دراسات عن أنديريه موروا، وميخائيل شولخوف ، وهنري دي مونترلان ، وبوريس باسترناك ، ووليم جولدنج ، وأدب الصمت ، والمأساة والوضع الإنساني ، وأدب التمرد ، وإرنست همنجواي والكلاسيكية الجديدة ، ولانجتون هيوز وأحلام الغد ، وأليكس لاجوما وأرض الحجر ، وجان جرينيه من اللامبالاة إلى الاختيار ، ومارجريت ديرا وأغنية الهند ، وألبير كامي من البعث إلى الالتزام ، والجنس والمطلق عند جورج باتاي ، وميجيل انجيل استورياس ، والأدب والثورة عند مولود معمري ، والسيريالية في القصة والرواية . (فاته أن يضم إلى الكتاب ترجمته لمقالة مالك حداد المسماة "الأصفار تدور في حلقة مفرغة" وكانت قد نشرت في مجلة "المجلة" عدد فبراير ١٩٦٤) .

أو انظر إلى كتابه المسمى "ما وراء الواقع" إنه مكسور على قسمين : الأول يتحدث عن السيريالية فن ماوراء الواقع . والتخابيل في فن القص، والعبث والالتزام . والثاني عن يحيي الطاهر عبد الله ، و"أوراق زمرة أيوب" لبدر الديب - ذلك المثقف الكبير الذي لم أتمكن قط من أن أحب إبداعه - وثلاثة وجوه لغالب هلسا ، وفانتازيا الموت عند إبراهيم الحريري ، وسؤال الهوية النسوية عند هاديا سعيد ، وتوهمات خيري عبد الجواد ، وتعرية الحلم عند إبراهيم عيسى ، والظواهر الحداثية في القص المغربي . ولايدري أحد ماذا في جعبة الخراط الناقد بعد هذا كله : فهو الآن ، وقد هجر العمل الوظيفي ، متفرغ للقراءة والكتابة وسماع الموسيقى الكلاسيكية . والفراغ - كما لاحاجة بي إلى أن أذكركم - مفسدة للمرء أي مفسدة .

إننا بحاجة إلى تاريخ للنقد الأدبي في مصر ، خريطة ترسم على أسس مغايرة لما هو شائع الآن في هذا التاريخ الجديد سيحتل الخراط والشاروني مكانه مركزية إلى جانب قلة من النقاد الرواد وعدد من النقاد ، الأكاديميين . وغير الأكاديميين ، الراسخين وبضع أصوات جديدة متميزة . إننا بحاجة إلى كتاب يكتب بصرامة ليڤيزية ، لاتعرف إمساكاً للعصا من الوسط ولاجبر الخواطر (على طريقة المستجابية) ولاربتاً على الأكتاف . وإنما تقتصر على الأسماء الأساسية فحسب ، ويُسقط من اعتبارها كل ماهو متوسط القيمة أو مفتقر إلى الامتياز ، وتنفي كتيبة كاملة من أساتذة الجامعة الرصناء أو المترصنين - بأطروحاتهم العلمية الجسيمة - إلى منطقة المطهر بين النعيم والجحيم لأنهم كتبوا نقداً فاتراً لاهو بالحار ولابالبارد . إنهم - بتعبير دانتي - أولئك الذين لم يصنعوا في حياتهم شراً كثيراً ولاخيراً كثيراً وإنما استحقوا أن يُنفوا إلى منطقة المحبس أو الليمبو . وإنه لخير على سبيل المفارقة - كما يقول إليوت - أن يصنع المرء شرا من ألا يصنع شيئاً ، فنحن على الأقل بالشر نؤكد بشريتنا . سوف يستبعد من هذا التاريخ أيضا كثير من الأسماء اللامعة التي نراها ونسمعها على منصات الندوات ، وشاشات التليفزيون ، وموجات الإذاعة ، وأعمدة الصحف وقاعات المؤتمرات (من يذكر جلال العشري اليوم ؟) ، وسيكون مكانهم ذكراً وجيزاً ، تعوزه العزة ، في ملحق الكتاب أو هوامشه . ولن تجد في هذا التاريخ ذكراً ، ولاحتى في ثبت أسماء الأعلام والموضوعات في الختام ، لفلان وفلان وفلان ممن لا أسميهم ولكني أترك لخيال القارئ أن يملأ الفراغ بأسمائهم - على ضوء مايعرف من مواقفي النقدية وكتاباتي . أتمنى لو امتد بي العمر ، وساعفتني الصحة ، حتى أكتب مثل هذا التاريخ ؟ أو على الأقل فصولاً منه أدع لغيري أن يتمها . ولكن - اسمحوا لي هنا أن استعير لغة طه حسين في ختام كتابيه "أديب" و"المعذبون في الأرض" - هل تسمح ظروف الحياة الأدبية المصرية اليوم بإذاعة مثل هذا الكتاب ؟ "سؤال ألقيه على نفسي حين أصبح ، وألقيه على نفسي حين أمسي ، وأضرع إلى الله بين ذلك أن يجنبني اليأس ويعصمني من القنوط فإنه لاييأس من روح الله إلا القوم الكافرون" .

دراسة

انعكاس النمط الاقتصادي "الزمن مال" على الأنساق الاستعارية في اللغة

أشرف شهاب

وقال الرب هو ذا شعب واحد ولسان واحد لجميعهم وهذا ابتداؤهم بالعمل. والآن لا يمتنع عليهم كل ماينوون أن يعملوه. هلم ننزل ونبلبل هناك لسانهم حتى لا يسمع بعضهم لسان بعض فبددهم الرب من هناك على وجه كل الأرض. فكفوا عن بنيان المدينة لذلك دعى اسمها بابل. لأن الرب هناك بلبل لسان كل الأرض، ومن هناك بددهم الرب على وجه كل الأرض.

العهد القديم - تكوين ١١ (٦:٩)

تسلك الجدالات التى تدور بيننا أساليب معينة، ومحدودة فى أغلبها. مما يعنى أن هناك مفردات يتم تداولها بصورة طبيعية، وتلقائية، أو هى تبدو لنا كذلك. ولما كانت اللغة دائماً متغيرة، لا فى حد ذاتها ولكن من خلال الأنساق المضافة إليها والتى يتم تداولها بكثرة فى وقت ما، ويتم تجاهلها فى وقت آخر. إن هناك وبعبارة أخرى، أنساقا بلاغية يتم - استدعاؤها أو خلقها فى وقت معين. والذى يحدد ذلك - فى أغلب الأحوال - هى تلك الإحالة التى تحيلها أنماط اقتصادية أو بيئية معينة إلى المتكلم.

"كان للعرب كلام على معان، فإذا تبدلت تلك المعانى لم تتكلم بذلك الكلام، فمن ذلك قول الناس اليوم: ساق إليها صداقها، وإنما كان هذا يقال حين كان الصداق إبلاً وغنماً. ومن ذلك قول الناس اليوم: قد بنى فلان البارحة على أهله، وإنما كان هذا القول لمن يضرب على أهله فى تلك الليلة قبة وخيمة، ذلك هو بناؤه..

(الأصمعى) ١

إن شيوع أنماط اقتصادية وقيم مادية بعينها فى عصرما، يعكس بجلاء نفسه على لغة البشر فى تلك الفترة. واللغة دائماً تؤثر وتتأثر، وهى فى سبيل استمرارها تطور من نفسها، لتكون ملبية دائماً لما يحتاجه الناس من ألفاظ وتعبيرات هى فى نهايتها أنساق بلاغية، قد يستدعيها المتحدث من تراثه اللغوى، أو يستولدها من اللغة، لكى تعبر عن فكرة جديدة. هذه الفكرة هى فى نهاية الأمر، نتيجة لتغير ظروف الحياة، والقيم والمفاهيم، التى تتزامن مع الوضع الاقتصادى الجديد. وليس شرطا لذلك حدوث هذا التشكيل الجديد فى اللغة فى وقت قصير، لكنه -

بالتأكيد - أمر لابد من حدوثه، دائماً، وعلى مراحل.

إن اللغة - في رأيي - عبارة عن حاجة، والحاجة يجب أن تلبى رغبة ، ولما كانت إرادتنا في التعبير عن فكرة ما، هي رغبة، فإن هذه الرغبة، تنقلنا إلى تصورات يتم تركيبها، وتنسيقها بلاغيا، لتصبح بعد ذلك جزءا من اللغة.

إن حقل اللغة الواسع، هو في الواقع عالم معقد، وغابة متشابكة، تمتلىء بالأنماط البلاغية، من الاستعارة إلى الجناس، ومن السجع إلى التشبيه، وما إلى ذلك. ولما كانت الألفاظ والعبارات اللغوية هي عبارة عن ألفاظ مجردة، فإنها تكتسب قيمتها ، ومكانتها في أذهاننا من خلال ما توحيه لنا، عن طريق ارتباطها بموجودات تنفصل عن اللغة في جوهرها ولكنها تشتبك معها ظاهريا. إن لفظة مثل "شجرة" قد لاتعنى في حد ذاتها شيئاً ما، ولكنها تكتسب موقعها في مخيلاتنا، وأذهاننا فقط، لأنها تحيلنا إلى شيء ما، له ماهية خاصة في العالم الموضوعي، ونعلمه جميعاً اتفاقاً.

إن ألفاظا كثيرة، هي بمجملها اللغة تضفي على نفسها قيماً دلالية ونفسية ، من خلال إحالتنا إلى التصورات التي ارتبطت بها في أذهاننا، نتيجة لتراكمات زمنية وقيمية، ولذلك فإنه من الصعب أن نحدد بدقة، لماذا ارتبطت لفظة أرض بالتصور القائم عن هذه الكلمة في أذهاننا. وإن كان عالم اللغة السويسري دي. سوسير، قد قال باعتباطية الدلالة، فإن المرء لايمكن أن يتفق مع منطق الدلالة الاعتباطية.

وقد ذهب عالم اللغة التشيكي روبتسكوي حين نادى بمفهومه الخاص حول نظام التعارضات الصوتية إلى نتيجة مؤداها، كما لخصتها الأستاذة أمينة رشيد "ويترتب على هذا القول أن نظام الأصوات في اللغة لايخضع للاعتباطية، بل يخضع لضرورة ما، ومن ثم يصبح تعريف سوسير للعلامة اللغوية على أنها ذات طبيعة اعتباطية تعريفا يجب ألا يؤخذ على إطلاقه" (١)

استطاع روبتسكوي أن يؤسس نظامه للتعارضات الصوتية من جانب واحد فقط. وقد أخذ أرسطو بجانب آخر حين عبر عن مفهومه للعلاقة بين الأشياء والألفاظ بقوله :

"إن الأصوات التي يخرجها الإنسان رموزاً لحالات نفسية، والألفاظ المكتوبة هي رموز للألفاظ التي ينتجها الصوت.

وكما أن الكتابة ليست واحدة عند البشر أجمعين فكذلك الألفاظ ليست واحدة هي الأخرى، ولكن حالات النفس التي تعبر عنها هذه العلامات المباشرة متطابقة عند الجميع، كما تكون الأشياء التي تمثلها هذه الحالات أيضاً متطابقة"(٢)

ولكن مجال بحثنا هنا يلزمنا أن نبتعد قليلا عن مجمل الآراء السابقة، وعن التعرض لأوجه الخلاف والشبه بين رؤى العلماء والفلاسفة للغة وتفسيراتهم لظواهرها.

إن الإنسان العادي الذي يستخدم أبسط الأنساق البلاغية، لايدرك في أغلب الأحيان أنه يقوم بعملية يعجز عن إدراك حقيقتها جمع من فلاسفة وعلماء اللغة. وهذا مايدفعنا إلى التساؤل: لماذا نحيل تصوراتنا دائماً إلى موجودات العالم من حولنا؟ وبمعنى آخر، لماذا نقول عن فتاة إنها رقيقة وجميلة كوردة؟ أو أن س من الناس عقله (زي) الكمبيوتر. لماذا نحيل تصوراتنا عن الداخل إلى تصورات عن الخارج؟ ولماذا لانفعل العكس؟

يضطر المتكلم دائماً - وحتى بدون وعي متعمد - إلى استعمال أنساق بلاغية وتصورات وتشبيهات. وهو يفعل ذلك حتى لو كان أقل الناس خيالاً. إن اللغة تكتسب أهميتها من زاوية أخرى، هي سحريتها، وهي بذلك تساوي بين الناس اللغة في حد ذاتها بلا إرادة. ولكن التباين الشديد بين س أو ص من الناس يرجع إلى كيفية ومدى استفادتهم من تلك اللغة. وهي في ذلك مثل ورقة بيضاء يستخدمها أحدهم لكي يتسلى بالشخبطة عليها، بينما يكتب عليها الآخر أشد فلسفات العالم تعقيداً هناك بالطبع فروق أخرى، تحكمها الظروف والفروق الشخصية، ومتغيرات المجتمع وهي نفسها تلك العوامل التي تجعل لكل إنسان قاموسه اللغوي الخاص الذي ينفرد به.

إن عالم اللغة ليس عالما منفصلا. كما أنه وفي آن معا

قائم بذاته ومعتمد على الآخر الموجود في العالم الموضوعي. وتكتسب بعض المفردات أهميتها في ذهننا عندما تكون مدلولاتها ذات قيمة في حياتنا، ولذلك تموت بعض المفردات، لأن استخدامها قد قل، وتولدت كلمات أخرى ، لتمنح للغة استمراريتها. لماذا تكون كلمة مال مهمة فى عصرنا؟ هل لأنها تعنى ذلك الشيء الذي لايمكننا أن نبيع أو نشترى شيئاً بدونه!!

أضف إلى ذلك ، الانتشار الواسع لهذه الكلمة فلا يمر يوم دون أن نستخدم هذه الكلمة أو المفردات المتعلقة بها، الدائرة فى فلكها مئات المرات. ولماذا، وحتى قبل أن يدرك الطفل استخدام وتعلم اللغة، يدرك أن يمد يديه، ويفرح ، عندما نعطيه مبلغا من المال، ليذهب إلى البائع، مشيرا إلى شيء يحبه، ولايعرف اسمه؟. إن ذلك الطفل هو نفسه الذى يعجز عن أن يعد لك أيام الأسبوع. لماذا لايعنى له الوقت شيئاً، بينما يعني المال شيئاً مهما بالنسبة له. إن هاهنا حاجة وإدراك، ونزعة قد لاتكون واضحة، للتملك.

ميا علاقة هذا إذن بالأنماط الاقتصادية؟

تسود المجتمعات البشرية فى حقبات مختلفة أنماط اقتصادية مختلفة، فتنهار أنماط معينة، لتحل محلها أنماط أخرى. فمن الاقتصاد القائم على الزراعة، إلى الاقتصاد القائم على الصيد ، ثم تنهار هذه لتحل محلها أنماط اقتصادية قائمة على القنانة، فالإقطاع، وصولا إلى الاقتصاد البورجوازى فالرأسمالى. وفى كل مرة، يأتى الاقتصاد بانعكاساته على البنى الفوقية، فيؤثر فى الأدب والفن واللغة، وما إلى ذلك. وبينما كان المجتمع المشاعى البدائى يعلى من قيمة المجموع، انتهى الأمر إلى الاقتصاد البرجوازى، فالرأسمالى اللذين يعليان من قيمة وشأن الفرد.

"وهلا يبرهن تاريخ الأفكار على أن الإنتاج الفكرى يتبدل ويتحور مع تبدل الإنتاج المادى وتحوره؟ فالأفكار والآراء السائدة في عهد من العهود لم تكن سوى أفكار الطبقة السائدة وآرائها".(١)

ماركس، أنجلس

إن الأمر لايعنينا، من نفس الزاوية التى نظر إليها ماركس وأنجلس. وإذا نظرنا للأمر من خلال ثقافتنا العربية فسنجد أمثلة واضحة على أنماط اقتصادية مختلفة وحتى فى زمن واحد مع اختلاف البيئات والثقافات

"قد تختلف اللغات والأصل واحد، وقد تتفق والأصل مختلف. ومن دخل أوائل خراسان وأواخرها وأوائل الجبال وأواخرها ، علم أن اللغات قد تختلف لإختلاف طبائع البلدان والأصل واحد"(٢)

الجاحظ

لقد تواترت متتابعة عدة أنماط من المجتمعات، كان لكل نمط منها مايميزه. ففى مجتمع القبيلة الذى كانت تسود فيه اقتصاديات قائمة على الرعى والحروب والترحال بحثا عن الماء والكلأ، أعطيت مزية هامة لقيم الفروسية والكرم، وكانت القيمة تتركز فى الفارس، الحصان، السيف والشجاعة. فتغنى الشعراء بهذه القيم. وفى مجتمع آخر يقوم على الرفاهية والغنى، واطمان الناس فيه إلى توافر احتياجاتهم. فى عصر يخاطب هارون الرشيد فيه السحابة قائلاً "أمطرى أنى شئت فسيأتينى خراجك"، اتجهت اللغة إلى أن تصبح أكثر رقة. ووصف الشعراء الطبيعة، وتغنوا بالخمر والنساء والغلمان، وظهرت أساق جديدة من اللغة تختلف كثيرا عنها فى العصور التى سبقت والعصور التى تلت - فاللغة ليست انعكاسا للبيئة فقط، ولكنها فى الأساس انعكاس لاقتصاديات قائمة.

وفى أوروبا، انعكست قيم الثورة البورجوازية ليس فقط على اللغة فى نسقيتها، بل امتد ذلك حتى طال عناوين روايات وأعمال أدبية. فرأينا، أوليفر تويست، دوريت الصغيرة، دافيد كوبر فيلد، وغيرها. وهذا يعكس اتجاه النزعات التى تعلى من قيمة الفرد.

إن الاقتصاد يعكس أثره على اللغة وعلى آدابها. إنه يصبغهما بصبغته، ويضفى عليهما من سماته الكثير. وإذا كان ذلك

صحيحا فإنه يمكن القول ، بأن ما يمتلك قيمة اقتصادية في عهد ما ، يمتلك في نفس الآن قيمة لغوية، ليس من حيث كينونته مجردة، ولكن بفضل ذلك الإسقاط الذي تسقطه القيم الاقتصادية عليه (أي على الالفاظ). وبالتالي تكتسب بعض الألفاظ قيمتها من خلال هذه العلاقة. إن الاقتصاد يطغى بعلاقاته وبقيمه على اللغة فتكتسب الكلمات المهمة في عمليته قيمة لغوية، فتصبح مهمة تستحق أن تكون نموذجا يستشهد به ويقاس عليه.ماذا يفعل الاقتصاد في اللغة؟ إنه يضع في بؤرة الاهتمام تلك الالفاظ المهمة في عمليته. وفي عصرنا هذا تصبح مهمةً كلمات مثل نقود، ذهب ، بترول، شيكات. وتصطبغ العلاقات الاجتماعية بصبغة اقتصادية. ولما كان الاقتصاد السائد، يقوم في الأساس على نزعة التملك، فإن هذا قد انعكس بدوره على العلاقات حتى في داخل العائلة الواحدة. وبالنظر إلى تطور المجتمعات ومقارنة أسلوب ، نجد أنه في هذا الأخير:

"ربما تكون أكبر متعة هي امتلاك الأشخاص ، لا امتلاك الأشياء المادية. ففي المجتمعات الأبوية يمكن لأتعس الرجال في أفقر الطبقات أن يكون ذا ملكية، وذلك في علاقته بزوجته وأطفاله وحيواناته، حيث يمكن أن يشعر أنه السيد بلا منازع، وهكذا ، في المجتمع الأبوي. وبالنسبة للرجل، على الأقل، يكون إنجاب الأطفال هو الوسيلة الوحيدة لامتلاك كائنات بشرية دون حاجة إلى العمل والكدح اللازمين لامتلاك الأشياء، ودون حاجة لاستثمار إلا أقل القليل من رأس المال. وإذا أخذنا في الأعتبار أن عبء الحمل والولادة يقع بكامله على كاهل النساء يصبح لامجال لإنكار أن إنتاج الأطفال في المجتمعات الأبوية ليس إلا عملية استغلال فظ للنساء، ولكن للنساء بدورهن، شكلهن الخاص من الملكية، وذلك هو ملكية الأطفال الصغار. وهكذا تتكون الدائرة الخبيثة (المغلقة) التي لاتنتهي: الرجل يستغل امرأته، وهي تستغل الأطفال الصغار، والذكور البالغون سرعان ماينضمون للرجال في استغلال النساء، وهكذاً (١) وإني أضيف إلى ذلك ما كان يحدث حتى وقت قريب- وما زال يحدث في بعض المجتمعات - وكيف كان قانون الندرة يتحكم في علاقات الآباء بالأبناء، وكذلك قانون العرض والطلب. إن السيطرة هنا هي سيطرة مفاهيم اقتصادية، وبالطبع فإنه لايمكننا تجاهل أي عوامل أخرى اجتماعية وثقافية وبيئية.

ومما يؤثر على تلك العلاقة بين الاقتصاد واللغة، شيوع أنماط مستوردة من الاقتصاد تؤدي إلى إقحام مفاهيم معينة داخل تلك اللغات. ويرجع ذلك حسب اعتقادي إلى سببين:

أولهما: - انتشار نمط من الاقتصاد القائم على فتح أسواق جديدة حتى في البلدان المتخلفة والنامية.

ثانيهما: - أنه نتيجة للعامل الأول تقاربت اللغات، فحدث أحد أمرين:-

أ- استحداث علاقة بين ألفاظ موجودة داخل اللغة الأصلية في تلك المجتمعات.

وفي ذلك ينبغي الذهاب إلى الرأي الذي قال به الشاعر والفيلسوف الفرنسي ميشيل دوغي حيث قال:

"فاللغات مهما كان العاملون عليها أو أنواع الكلام، هي دائماً، ومن حسن الحظ ، في عمل، بعضها ضد بعض. يحدث هذا عند تخوم اللغات، أو حدودها التي ليست حدودا جغرافية، فحدود اللغة ونقاط جماركها هي في كل مكان، حيثما يتكلم شخصان أو أكثر ويحاولان أو يحاولون التفاهم. في تواريخ الأمم، في القربى، في الجوار، في المناخات العائلية كما يقال، يحدث تبادل مستمر. خصوصا بين اللغات المرتبطة بعلاقات خاصة. فالفرنسية مثلا لها علاقات خاصة مع الألمانية والإنجليزية والأسبانية والإيطالية وبقية اللغات اللاتينية، دائماً تستعير هذه اللغات من بعضها البعض مفردات وصيغا وتعير أخرى. وهذا مما يدفع إلى إعادة اشتغال مفردات كل لغة وبناها النحوية، وإلى انبثاق أواصر وقيام تصاهرات."(١)

ب - في حالة عدم وجود مفردات تفي بالغرض يتم ابتكار ونحت ألفاظ تفي بالغرض، حتى تكتسب ثقافة المستعمر طابعها

فى تكوين وعى مختلف للشعوب الناطقة بتلك اللغات، تلك الشعوب المستهدفة . وبالرجوع إلى ملحوظة د. سعد زهران فى ترجمته لكتاب إريك فروم "الإنسان بين الجوهر والمظهر" نجده يكتب تعليقا فى الهامش حيث يقول:

"(الأصل اللغوى) - تحت هذا العنوان يكتب إريك .فروم تحليلا لغويا لفعل يملك (TOHAVE) حيث يقول إريك فروم ما موجزه: إن هذا الفعل الذى لايكاد وجوده يلفت نظر الغربيين ليس له وجود فى كثير من اللغات، بل إن اللغات التى لا وجود لفعل الملكية فيها تزيد كثيراً على اللغات التى فيها هذا الفعل، وفى هذه الأخيرة وجود ضمائر الملكية سابق على وجود فعل الملكية. ويعتبر إريك فروم أن هذا من بين الأدلة على أن وجود هذا الفعل واستخداماته مرتبط بظهور وتطور الملكية الخاصة. ويدعو إريك فروم الباحثين فى التاريخ الاجتماعى للغة لاستكمال بحث هذه الفكرة، حيث يلاحظ بعضهم (ومن بينهم إميل بنفينست، الذى يتفق مع إريك فروم فى كثير من الآراء ويعتمد عليه كحجة علمية) أن فعل يملك لا وجود له فى اللغات التى تسود فى مجتمعاتها الملكية الوظيفية أى الملكية من أجل الاستعمال المباشر. كذلك يقدم إريك فروم تحليلا لفعل يكون (TOBE)، ويميز بين استخدام الفعل كفعل رابط (بين مبتدأ وخبر) وكفعل لتقديم الصفات وكفعل للتعريف بالهوية... إلخ.."(١)

إذا نحن أمام عدة عوامل مختلفة ، متفاعلة مع بعضها الآخر ولكى ندلل على ذلك من خلال انعكاس الأنماط الاقتصادية فى وقت ما على اللغة فى ذلك الوقت، نستطيع أن نتجه بالتحليل إلى أحد التصورات الإستعارية للأنساق البلاغية وهو النسق الاستعارى "الزمن مال". ولنحلل كل من طرفى النسق على حدة، ثم نحلل النسق مركبا.

الزمن مال 'TIME IS MoNEY' (١)

المال:-

إننا نحتاج إلى المال فى حياتنا. والمال يكتسب أهميته من حيث هو جزء مهم فى عملية الاقتصاد، لذلك فالمال هدف مهم وحيوى بالنسبة للكثير من البشر. بالطبع لأنه المفتاح السحرى للتمتع بالحياة بالنسبة لهم . ونحن نحب المال أكثر لأننا لانمتلك منه الكثير ولأنه ليس ملقى فى عرض الطريق فهو يجذب الاهتمام. والذهب مثلا أهم من المال لأنه أكثر ندرة منه. ولكن لأن "العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة" فإننا نتداول المال بشكل يومى. إن المال شىء أساسى ، ذى قيمة ويمكن إنفاقه واستثماره وبه تتم عمليات البيع والشراء.

الزمن:-

الزمن أيضاً شىء مهم، وتتزايد الشكوى يوما بعد يوم من ضيق الوقت. وهناك مشاغل كثيرة تجعل من الوقت غير كاف لإنجاز عدة أعمال. وأصبحنا نحتاج إلى الوقت أكثر لكى ننجز أكثر . فلايصح أن تضيع ساعة من الزمن بدون عمل أو كسب أو إنجاز. المهم لقد اكتسب الزمن أهميته من خلال دوره فى الحياة ودوره الحساس فى عملية الاقتصاد.

والآن لدينا لفظتان

المال= شىء نادر ومحدود= شىء ثمين

الزمن= مورد نادر ومحدود - شىء ثمين

(يوجد فقط ٢٤ ساعة فى اليوم)

لقد اشتركت هاتان اللفظتان فى أنهما تعبران عن موارد محدودة وثمينة. ولأن المال هو صبغة العصر ونموذجه الأول، فإننا نقيس مدى أهمية أى شىء آخر مقارنة به. المال هو الترمومتر هو المقياس . ونحن عادة نحتاج إلى أن نعبر لغويا عن مدى جمال أو قبح أو أهمية أى شىء فإننا نقرنه بشىء آخر حتى ندلل على مانريد.

لقد كان التعبير السائد فى وقت ما هو "الوقت كالسيف"، لأن السيف كان نموذجا للقوة والسيطرة. الوقت كالسيف إن لم تقطعه قطعك ووجه التشبيه واضح. ولكن لقد كان ذلك فى ظل أنماط اقتصادية مختلفة عن الأنماط السائدة حاليا. ومع التطور الذى نشأ على الأنماط الاقتصادية اكتسب المال أهميته.

لقد ظل هذا المفهوم غريبا عن ثقافتنا لفترة، لعدة أسباب منها،

أن الزمن اكتسب أهميته فى المفهوم الحديث في المجتمعات الغربية قبل أن يكتسب القيمة نفسها فى مجتمعاتنا العربية.

وكان ذلك نتيجة تلقائية لمفاهيم عدة، فرضها انتشار الآلة وارتباط العمل بزمن. ويكفى أن نعرف أن هناك صراعات شرسة كانت تدور حول الأجور وتحديد ساعات العمل. لكل ساعة ثمنها، هكذا انتهينا إلى تثمين الوقت. لقد وصلت الأمور إلى حد احتجنا فيه إلى أن ندلل على أن للوقت أهميته، فربطنا بينه وبين شىء آخر وهام، نموذج ومثال فكان المال.

إن هذا يفسر عبارات مثل (دفع الأجور عن الساعة)، (الأجر الشهرى)، (الأجر اليومى). ففى مثل هذه الأمثلة يتجلى بوضوح مدى الارتباط بين طرفى النسق الاستعارى (الزمن مال). وتظهر هذه المفاهيم بشكل يبدو طبيعياً، ولكنه عميق فى المجتمعات الصناعية. ويمكننا أن نفهم ذلك من خلال سلوكياتنا اليومية التى نتعامل فيها مع الزمن على أنه مورد محدود بالإمكان ربحه أو خسارته، توفيره أو تضييعه، كما أن بالإمكان استثماره. ويوما بعد يوم، ونظرا لما تمثله ثقافة المستعمر من طغيان انتشرت هذه المفاهيم لدينا، وأصبحت ملائمة لثقافتنا التى عكستها القيم الجديدة الواردة إلينا. وبإمكان الباحث عن أمثلة أخرى فى الأنساق الاستعارية أن يجد فى المثال التالى قمة الربط المستفز، الذى يشوه من جماليات اللغة ويعبر عن مدى قبح ذلك التأثير اللا إنسانى، الذى يجعل من اللغة مجرد أداة للتعبير تخلو من أى جماليات. ذلك هو النسق الاستعارى "العمل عمل" أو مايسمى بالإنجليزية:-

'BUSINESS IS BUSINESS'

المراجع

١- هادى العلوى/ المستطرف الجديد (مختارات من التراث) طبعة ثانية/ كانون الأول ١٩٨٦

مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية فى العالم العربى.

٢ - د. جمعة سيد يوسف/ سيكولوجية اللغة والمرض العقلى

سلسلة عالم المعرفة. العدد ١٤٥ يناير ١٩٩٠

تصدر عن المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - الكويت.

٣ - إريك فروم / الإنسان بين الجوهر والمظهر

(نتملك أو نكون)

ERICH FROMM (TO HAVE OR TO BE)

سلسلة عالم المعرفة. العدد ١٤٠ أغسطس ١٩٨٩

تصدر عن المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - الكويت.

٤ - مدخل إلى السيميوطيقيا مقالات مترجمة ودراسات دار إلياس العصرية ١٩٨٦ القاهر.

وبالأخص راجع مقالى

أمينة رشيد/ السيميوطيقيا فى الوعى المعرفى المعاصر صـ٤٧-٧٢

د. نصر أبو زيد/ العلامات فى التراث دراسة استكشافية صـ٧٣-١٣٢

٥ - مجلة الكرمل فصلية ثقافية / العدد ١٩٩٣/٤٧

(مجلة الاتحاد العام للكتاب والصحافيين الفلسطينيين تصدر عن مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع وبالأخص/ حوار كاظم جهاد مع ميشيل دوغى المنشور تحت عنوان (بالصمت نصنع الكلمات) صـ٤-٢٤.

٦ - LAKOFF GEORGE AND JQTNSON MARK (METAPHOR WE BY) THE UNIVERSITY OF CHICAGO PREDD.

7 - ماركس ، انجلس بيان الحزب الشيوعى ط دار التقدم/ موسكو ١٩٨٥.

٨ - الكتاب المقدس - العهد القديم.

استدراك

سقط سهوا فى العدد الماضى الإشارة إلى أن الرسوم الداخلية للفنان المغربى محمد القاسمى، ولوحة الغلاف للمثال المكسيكى سباستيان



وصفة الحداثة.. وداء الفرانكفونية

الناقد والروائى المغربى "عبد القادر الشاوى":

الفرانكونية ظاهرة طبيعية.. والحداثة هى حداثة السياق

لا غرابة أن يحرص الناقد والروائى المغربى "عبد القادر الشاوى" على العمل فى وزارة حقوق الإنسان المغربية الجديدة، بعدما أهدرت حقوقه كمواطن وكمثقف، يوم أن حكم عليه بالسجن لمدة (٢٢) عاما بتهمة الإخلال بالنظام العام، والمؤامرة على السلطة، وقلب النظام، وتأسيس ثلاث جمعيات سرية، ونشر الفكر الاشتراكى. وهى تهم اعتدناها فى الوطن العربى والعالم الثالث، تخترعها الأنظمة السياسية للتخلص من المثقفين المعارضين لها، وعندما تنتبه إلى المأزق الذى قد يهدد سمعتها السياسية، تقرر الإفراج عن المسجونين السياسيين ومعتقلى الرأي، وهو ماحدث مع "عبد القادر الشاوى" الذى أفرج عنه فى عفو ملكى أواخر عام ١٩٨٩، بعد (١٥) عاما قضاها بين جدران المعتقلات، بدأت عام ١٩٧٤. ولا يختلف العفو الملكى هنا عن العفو الجمهورى، فكلاهما اقتطع سنوات من عمر مثقف، كان خليقا بها أن تثمر ما يصلح الوطن ويساهم فى نهضته، فالمشكلة الحقيقية - كما يقول الشاوى - تبدأ دائماً عندما نتصور أن النهاية ممكنة.

صدر "للشاوى" حتى الآن من الدراسات: "سلطة الواقعية"، و"النص العضوى"، و"السلفية والوطنية"، و"حزب الاستقلال" و"اليسار فى المغرب"، ومن الروايات "كان وأخواتها" و"دليل العنفوان"، و"باب تازة".

■ وفى زيارته الأولى للقاهرة مؤخرا، التقينا به، وسألته فى

مجدى حسنين

البداية عن الحيز الذى احتله السجن فى تجربته الروائية، خاصة أن كثيرا من الأدباء العرب تعرضوا فى أعمالهم لهذه التجربة، التى خلقت ما يسمى بأدب السجون، الذى قد يتميز بمواصفات وتقنيات مختلفة..

فقال:

لاشك أن الكتابة من داخل السجن تختلف عن الكتابة من خارجه، لأن السجن إطار قمعى وإرهابى يحد من الحرية الشخصية، ويجعل الفرد متمركزاً حول ذاته، ويربطه بما ضيه أكثر مما يربطه بحاضره ومستقبله، فالمكان يفرض آليات وتقنيات، لا أقول إنها تفيد الكاتب، ولكنها تفعل فيه من حيث لايشعر، فى حين

توجد مواصفات وسياق وتجربة أخرى فى مجال الحرية، تمكن الفرد من الكتابة بعيدا عن مختلف القيود المحتملة. والمشكلة تكمن فى تسمية ما يكتب من داخل السجون، هل هو أدب سجن، أم أدب مكتوب من داخل السجن؟! وأنا شخصيا أميل إلى التسمية الثانية، لأننى أخشى أن يكون "أدب السجون" مسوغا لتبرير الكثير من النصوص الهزيلة والتافهة، بدعوى أن أصحابها كانوا فى السجن، فى حين تمكننا التسمية الثانية - الأدب المكتوب من داخل السجون - من حرية أكبر للتعامل مع النصوص، ومراعاة سياقها، فالمعيار النقدى الحقيقى، هو أن يقع الحديث عن الأدب المكتوب فى السجون. باعتبار مكان كتابته، وليس طبيعة إنتاجه، لأنه لايختلف فى عمقه عن طبيعة الأدب الذى ينتج فى ظروف الحرية، لأن الحرية - مثلا - فى نهاية الأمر، سواء كتبت عنها من داخل السجن أو من خارجه، هى الحرية نفسها، وهو ذات التطلع إليها. قد يختلف الشعور من داخل السجن عن الشعور من خارجه، لكن الحرية واحدة.

■ **وهل اطلعت على الكتابات الأدبية التى انتجت فى هذا السياق.. وما تقييمك لها؟**

- فى مجال المذكرات والسير، قرأت كل ما أنتجه المصريون المعتقلون - تحديدا المصريون - ثم قرأت جانباً من التجربة العراقية، فقد بدأت بتجربة طاهر عبد الحكيم وفريدة النقاش وشريف حتاتة ومصطفى طيبة وصنع الله إبراهيم وعبد الفتاح إمام، ولم أجد إختلافا بين هذه التجارب المتنوعة، سواء كانت مذكرات أو نصوصاً إبداعية، لأنها كتبت فى شروط خاصة، هى شروط العزل والقمع والفقد، ومضمونها يتعلق بالحرية والديمقراطية وضرورة التغيير وليس الكل سواء، فلا كل سجين تقدمي ووطنى يكتب شعرا جيدا ٢٤٣ كل يمينى حر يكتب شعرا سيئا، فالمهم نوعية الخطاب والقيم والمواقف المعبر عنها، كما أن التركيز على الجوانب الإيجابية فقط فى تجارب الأدباء المسجونين، لم يكن كافيا، فالطبيعة الإنسانية تفترض الإشارة إلى الإيجابى والسلبى والبطولة والتخاذل، الذى أعتبره قيمة إنسانية، مثله مثل النضال، فالموقف الإنسانى يتراوح دائماً بين المقاومة والتراجع.

التنظير والإبداع

■ **بين التنظير النقدى والإبداع الروائي، توجد مساحة متداخلة وقفت أنت فيها بتداخل الإبداعين فى كتاباتك فما الدافع لذلك؟**

- الحقيقة أننى بدأت ناقداً للأدب، وتعود هذه البداية إلى أواخر الستينيات، حيث كان النقد المغربى مشدوداً إلى المناخ النقدى العربى، وأساسا السائد فى مصر بصورة رئيسية، إلى جانب بعض التأثيرات الخارجية، الفرنسية على وجه التحديد، وكان النقد مهموما بالتركيز على مضمون العمل الأدبى ونوعية هذا المضمون فى

علاقته بالمجالات السياسية والثقافية والإنسانية عامة، ودفعني هذا الاهتمام إلى العناية بالنص السردي للرواية المغربية، التي ألفت فيها كتابي "سلطة الواقعية"، إلا أن بداية اهتمامي بالرواية لم يتبلور إلا بعد اعتقالي عام ١٩٧٤، ربما لاعتبارات تحيط بواقع ظروفي الشخصية، الكوني مسجونا وأعاني من ضروب الحصار والتضييق والقمع والتعذيب، جعلتني أنتقل تدريجيا إلى العالم الروائي، دون القطع مع النقد، لاتصال هذا العالم الروائي بالواقع العام الذي كنت فيه، أعني الواقع المغربي بمختلف مظاهره العامة، وفي هذا الإطار كتبت أول نص يجمع بين الرواية والسيرة الذاتية، وهو "كان وأخواتها". وصدر أثناء وجودي داخل السجن، وصودر بعد أسبوع من طرحه في الأسواق، لأنه يحكي بطريقة سردية تجربة اليسار الجديد في المغرب، من خلال نص ذهني يحاول من خلال اللغة والحكي والشخوص، أن يدلل على أن البناء السياسي الذي عشنا عليه كتجربة سياسية ردحا من الزمن. قد أصابه التوتر، وأدى به إلى نوع من التحلل والانفساخ. ومصادرة هذا الكتاب تأكيد على ضيق السلطة السياسية بهامش الحرية الذي اعترفت به منذ عام ١٩٧٥، لكنها لم تتحمل تعرية قضايا القمع والحرية والتطلع لمزيد من الحرية.

ثم جاء كتاب "دليل العنفوان" وهو تاريخ لمسار شخصي من خلال التجربة الثقافية المغربية، منذ أواخر الستينيات وبداية السبعينيات، وهي الفترة التي بدأ فيها نوع من الانحدار ألم بكثير من المجتمعات والحركات الثقافية في الوطن العربي، التي بدأت كحركات سياسية، فجاء الكتاب عاكسا لمناخ هذا التحول بين نارين، نار التطلع نحو الحرية والتغيير، ونار الانحدار الذي بدأت بوادره مع بداية السبعينيات.

أما "باب تازة" فهي تجربة متممة لهذا المسار الذي اخترته للكتابة عن الممنوع والتناقضات والتحول العام الذي يشهده المغرب في السنوات الأخيرة. وبقدر ما يفتح هذا التحول مساحة أخرى للتجريب والحداثة والتجديد والتغيير، بقدر ما يبدو في حقيقة الأمر تحولا محظوظا، نجد تجلياته على مستويات أخرى غير ثقافية، في المجال السياسي والاقتصادي والاجتماعي، وينجح في التخلص من محاولات تدجينه والتمسك بالثبات والمحافظة، وأمام هذا الخراب تتجلى الذاكرة كعنصر أساسي للمقاومة، تحافظ على التطور التاريخي واستخلاص آفاق المستقبل، فبدون ذاكرة لايسمح لنا بمستقبل مأمون، وبقدر ما نركز على ذاكرتنا بقدر ما نعمل على إحياء موضوعاتها وقضاياها بصورة مغايرة لآفاق تطورنا كأفراد وكتجمعات.

■ **على الرغم من الإبداع الروائي الكثيف في المغرب، إلا أن الإبداع النقدي يحتل مساحة أكبر.. فلماذا؟**

- ربما السبب يرجع إلى ارتباط التجربة النقدية المغربية بسياق الثقافة الفرنسية، إذ سعت إلى إنتاج خطاب نقدي، من خلال مفاهيم وأطروحات الثقافة الفرنسية، يتعامل مع النصوص المغربية. ويجب ألا نغفل دور الجامعة في هذا المجال، فبحكم اعتماد الجامعة المغربية في التدريس على مصادر ثقافة فرنسية، إلى جانب المصادر العربية، مما أفرز مجموعة من النقاد ذوي الاهتمام بالتجارب النقدية الحديثة، هي في الأصل تجارب فرنسية، في حين ظلت الرواية والقصة، وكذلك الشعر، بمثابة تجارب فردية، تعتمد على قدرة الشاعر والأديب وإمكانياته وعلاقته بالمجال الثقافي، ولم تنل حظها من الانتشار والتراكم. ولعلي أرى الحديث عن التجربة النقدية المغربية في العالم العربي يحمل في طياته الكثير من الالتباسات، لأن التجربة النقدية المغربية، هي تجربة حديثة أيضاً، ولم تؤسس لنفسها بعد خطابا نقديا، ينطلق من طبيعة النص المغربي نفسه المكتوب في المغرب، بل مازالت تنتج من سياقات ثقافية أخرى، سواء بدعوى التمثل أو بدعوى الاقتباس، ولهذا تجد الكثير من الأطروحات النقدية المغربية، هي إعادة لقول مكرور، لما أنتج في فرنسا مثلا حول البنيوية التكوينية أو حول السيميائية، أو



حـول الشـعـرية . وربما هذه هى المرحلة الدقيقة والحاسمة فى تطور النقد المغربى، فكلما استطاع أن ينتج خطابا نقـديا مـوازيا للنص المغربى، كلمـا تمكن من تأسيس مفاهيمه الإجرائية ونظريته ، وكلما ابتـعـد عن ذلك سـيكون مـعـرضـا للكثير من التغييرات الغريبة عن محيطه والعزلة.

■ **هناك سبب آخر حاول أن يسوقه البعض فى هذا السبيل، وهو أن أكثرية النقاد المغاربة مبدعون - روائيون أو شعراء - مما - يجـعلهم فى منأى عن التركيز هنا أو هناك، أو سعى لتطبيق حرفى يوقعهم فى النموذج الفرنسى المغاير للطبيعة الواقعية.. خاصة أن الناقد كما يرددون مشروع مبدع فاشل - فهل ترى ذلك صحيحا؟**

- يمكننى أن أجـيـب بمقـولة مناقضة أخرى، بأن الناقد الجيد قد ينتج نصا إبداعيا جيداً، والمثال على ذلك محمد برادة، فالمسألة فى تقديرى ترتبط با لحصول الثقافى، وطبيعة القيم الثقافية التي يشتغل عليها سواء كان ناقدا أو مبدعا. ولايجب أن ننسى أن التـجـربة النقدية هى رافد من روافد الرواية أيضـاً، وكلمـا تمكن المبـدع من أصول الصنعة وتطور آليات الكتابة الروائيـة ومـخـزونه الثـقـافى، استطاع أن ينتج نصاً جميلاً، وهناك الكثـيـر من الروائيين المحترفين الذين لم يكتبوا حرفا واحدا فى النقد، ولم ينتجوا نصا روائياً جيداً .فالتجربة النقدية عند "لويس عـوض" أهم من تجـربتـه الشعرية فى "بلوتولاند" أو الروائية فى "مذكرات طالب بعثة"، فى حين تعد التجربة القصصية عند "يوسف إدريس" أهم من تجربته الروائية، وكـذلك الحـال بالنسـبـة "لمحمد الأشعرى" الشاعر المغربى، صاحب تجربة روائية يتيمة، وتجربة "محمد براده" النقـدية والروائيـة على السـواء، فـقـد يكون النقد خبرة مضـافة إلى العالم الروائي، وقد لايكون.. والمسألة ترتبط فى نهاية الأمر بالقدرة الثقافية.

فرانكفونية المغرب

■ **هناك تفسـيـر لظاهرة الفرانكفونية في المغرب العربى، يردها إلى هيمنة المشرق العربى على البعض الثقافة العربية ، وغياب أي دور للمغرب العربى فى ذلك.. فكيف ترى هذا التفسير من واقع الظاهرة ذاتها؟**

- لم تكن الفرانكفونية رد فعل على الهيمنة المشرقية - إذا جاز التعبير - ولكنها كانت تعبيرا عن تجربة مختلفة عاشها المغاربيون فى مرحلة الاستعمار، الذى جاء بهذا الوليد اللغوى والثقافى. ولايمكن الحديث عن فرانكفونية واحدة، لأنها أخذت اتجاهات مختلفة ، سواء فى مرحلة الاستعمار، أو فى مرحلة الاستقلال وإن كان عدد الكتاب الذين كتبوا بالفرنسية فى هذه المرحلة ضعيفاً، ولكن كان هناك اتجاه نحو تحقيق الاندماج، بأن تصبح اللغة الفرنسية بديلا للغة العربية، وأن يصبح الاقتصاد الأوروبى التبعى بديلا للاقتصاد المغربى، كما أن تصبح المسيحية - إلى حد ما - بديلا للإسلام، وأن تصبح الأمازيجية أو البربرية بديلا للعـروبة، ولكن هذا المشـروع الاستعمارى لم ينجح بفضل مقاومة الحركة الوطنية المغربية، ودفاعها عن قيمها ومشروعها المختلف تماما. وبعد الاستقلال ظهر شكل آخر من الفرانكفونية . قائم على الكتابة بلغة غير اللغة العربية، والترويج لقيم مستندة إلى السياق الثقافى الفرنسى بشكل خاص، ولذلك يجب النظر إلى الفرانكفونية كظاهرة طبيعية، ولدتها فترة من فترات التطور التاريخى فى المغرب، مثلها فى ذلك مثل العربية وغيرها، وإذا وعينا الجانب السياسى فى الفرانكفونية، سنعتبرها ظاهرة طبيعية . وأنا لست ضد الفرانكفونية، إذ أرى كثيراً من الكتاب المغاربة الذين يكتبون بالفرنسـيـة، أعمق في بعض الأحيان من الكتاب الذين يكتبون بالعربية.

■ **هل هذا الحكم انتصار للإبداع الجيد بغض النظر عن لغته.. أم هناك مستوى آخر للحكم؟**

- على جميع المستويات

■ كيف؟

- سأضرب المثل بالشاعر "عبد اللطيف اللعبى"، إذ لا يمكن اتهامه بأنه شاعر فرانكفوني، ولكنه يكتب بالفرنسية، لأنها اللغة التى تعلمها ووجد نفسه يكتب بها ومؤهلاً لذلك، كما هو الحال معى، فأنا مؤهل للكتابة باللغة العربية. ومسألة اللغة هنا لا تمثل حاجزا بينه وبين الإنتاج، أو أداة لتمرير قيم غربية، بل نجد فى إنتاج "اللعيبى" قيما تغييرية وثورية وتحويلية، ترتبط بالبناء الاجتماعى والسياسى للفرد والمجتمع المغربى نفسه، فاللغة ليست هى الحاسم فى نهاية الأمر، بل ما تنتجه هذه اللغة، فهى فى حد ذاتها فى تجربتنا المغربية ثانوية، لأنه لا يجب الحديث عن الذين يكتبون بالفرنسية فقط، بل أيضاً الحديث عن الذين يكتبون بالبربرية، وما الموقف منهم، وهل نعتبرهم فرانكفونيين من اتجاه آخر. وإذا حكمنا معيار القيم والمواقف والأفكار فى كل هذا الإنتاج، فسوف يصعب علينا التعرف على فرانكفونية ذات طابع تغريبى، وفرانكفونية ذات طابع قومى أو وطنى، ومن الصعوبة أيضاً اتهام "الطاهر بن جلون" بأنه سفير مغربى للفكر الغربى، ولايمكن الحديث عن فرانكفونية واحدة، بل هناك فرانكفونيات عدة، فهى ليست حكما معطى، بل مخترقة بتناقضات وقيم ومواقف، تنوع وتعدد فى سياقاتها، وعلينا أن نبتعد عن الأحكام الجاهزة، وننظر إلى ما ينتج وطبيعة النصوص المكتوبة، والقيم التى تروج لها ونوعية الخطاب، وبقدر ما يوجد كتاب يكتبون بالفرنسية وينتجون نصوصا جيدة، ترتبط بالسياق المغربى، فهناك أيضاً كتاب مغاربة يكتبون بالفرنسية ولكنهم ينتجون نصوصا أخرى قد تكون تغريبية.

وهذا هو الأساس فى طرح هذه المشكلة، فالقضية ليست استخدام اللغة الفرنسية، بل الانتماء إلى قيم هذه اللغة وترويجها، مما يؤدى إلى نوع من الاختراق الثقافي والاستلاب الحضارى...

- المشكلة ليست خاصة بالمغرب وحده، فهى أيضاً موجودة فى مصر، وفى كثير من بلدان المشرق العربى، إذ يوجد أدباد الأنجلو ساكسون، بل توجد فرانكفونية قديمة فى مصر، تتمثل فى الحركة السوريالية المصرية، التى كانت فى عمقها حركة فرانكفونية، حاول الأدباء والفنانون المصريون فيها أن يستفيدوا من تجربة السوريالية الفرنسية، وأن يوظفوها فى سياق ثقافى مصرى.

■ **وهل تطلق على الأدب المكتوب بالفرنسية أدبا مغربيا؟**

- الحقيقة أنها مشكلة رهيبة دارت لسنوات فى المغرب، ولكن استقر الأمر على اعتبار وجود أدب مغربى مكتوب بلغة غير اللغة العربية، والحكم أو الفيصل هو طبيعة القيم والمواقف والأفكار التى تحتويها التجربة الإبداعية ذاتها، ومن خلال هذا المعيار، يمكن اعتبار أن "عبد اللطيف اللعبى" و"الطاهر بن جلون" و"محمد خير الدين" وإدريس الشرابى" أدباء مغاربة ينتجون بالفرنسية، لأن إبداعهم يحمل نفس المواصفات الموجودة فى الإنتاج الأدبى المكتوب بالعربية، ويستندون إلى نفس السياق الثقافى، وذات التجربة الثقافية، وأصبحت مسألة مفهومة وواضحة ولاتثير أى التباس، فى ظل وجود تيارات أخرى لها منازع تغريبية مختلفة، كما هو الحال فى الاقتصاد وفى السياسة وفى الإدارة وأيضاً فى الثقافة. فالديمقراطية التى نطالب بها ونسعى لتحقيقها فى بلادنا هى ديمقراطية غربية، وحقوق الإنسان التى ننادى بصياغتها هى حقوق عالمية، ولاتوجد خصوصية فى مثل هذه الدعوات، حتى نطالب بأوضاع استثنائية تؤجل فيها الحرية، أو تلغى حقوق الإنسان، فالخصوصية ليست مبررا للاستبداد.

حداثات المغرب

■ **أشرت إلى تجربة الكتابة المغايرة التى اتبعتها فى رواية "باب تازة".. ما هى؟**

- اتبعت في هذه الرواية طريقة الكتابة على الكومبيوتر. وهو أول عمل أكتبه من أوله إلى آخره على هذه الآلة العجيبة، وهى تجربة مكنتنى من معرفة أسرار هذه الآلة، وأن أتحرر جزئيا من الطريقة

التقليدية التى نتبعها فى الكتابة، بالقلم والورقة، وكنت فى هذا الإطار تحت تأثير رهيب للكاتب والروائى والناقد الإيطالى "أمبيرتو ايكو" صاحب "اسم الوردة"، فقد شبه العلاقة بين الكاتب والكومبيوتر، بالعلاقة الاستمنائية، أى علاقة جنسية فى نهاية الأمر. فبقدر ما هى علاقة جديدة، هى علاقة لذية تحتوى على الإغراء، وتختلف من هذه الزاوية عن العلاقة التى تقوم بين الكاتب والورق والقلم. والفكرة الثانية التى ركز عليها "امبير تو ايكو" هى أن الكومبيوتر يتيح للكاتب لأول مرة، أن يكشف عن جانبين اثنين يتصارعان فى شخصيته، جانب متوحش وجانب متحضر، فأنت تكتب نصا على الشاشة دون أن يكون هذا النص متقيداً بأى قانون محدد، سواء على مستوى الكتابة أو النحو أو الصرف أو التركيب، وتستطيع أن تحول هذه التوحش إلى كتابة حضارية منظمة خاضعة للقواعد المتبعة، وهذا ما لا تتيحه الطريقة التقليدية فى الكتابة.

هناك جانب آخر قمت به فى هذه الرواية، وهو جانب التسويق، الذى يعانى من تعثرات كبيرة فى سوق الكتاب العربى، وهى مسألة تحتاج إلى مزيد من الجهد والتنظيم المشترك، فهناك محدودية فى النشر ومحدودية فى التوزيع وأيضاً محدودية فى سوق الكتاب المغربى نفسه، سواء محليا أو عربياً، فواجهت هذه المستويات واخترت عقد الندوات الثقافية فى الأماكن المختلفة، وطرح الكتاب للبيع فى هذه اللقاءات، وقد أفادتنى كثيراً هذه التجربة.

■ **كل هذه التحولات المجتمعية والثقافية.. هل فرضت عليك تحولا إبداعيا فى طريقة الكتابة، يجعلنا نقف على مفهوم الحداثة لديك؟**

- لايمكن وجود حداثة خارج السياق الثقافى المعطى، فمازلنا حتى الآن نربط الحداثة بالتجريب أو نلحقها بالغرب، ونعتبر أن كل حديث يصدر عن الغرب هو حداثة مفترضة، ويجب علينا اتباعها، وكثير من المبدعين المغاربة والعرب ساروا على هذا المنوال، فجاءت حداثاتهم مصطنعة، مركبة على نصوص تنتج محليا، ولا نعثر فيها على الحداثة السياقية، المرتبطة بالسياق الثقافى للمجتمع.

وهذا ما نفتقده فى العالم العربى، وهى الحداثة النابعة من التحولات التى يمر بها المجتمع فى مستوياتها المختلفة، إذ لايكفى أن تنتج نصا بمواصفات حداثية معينة، وإنما المهم أن يكون النص معبرا عن الحداثة بأشكالها الخاصة، وأى حداثة خارج سياقها هى وبال على المسار الثقافى والإبداعى فى البلد الذى ينتجها، فهى لاتخلف لنا تجارب بل نماذج، وإذا كان يمكن الحديث عن تجربة أدونيس الحداثية، فهناك نماذج ظلالية حوله، يتعلقون بالحداثة، دون أن يكون فى شعرهم ما يؤشر على هذه الحداثة. فالحداثة ليست وصفة لابتداع عالم ما، بل سياق نابع من عمق وقلب التطور المجتمعى نفسه، وليست من فراغ أو خارجه، ليست أداة تجلب من الخارج، بل تجربة تنبع من السياق الداخلى للتحول الثقافي العام.

ضوء

■ **عبد القادر الشاوى:**

- **ولد فى أكتوبر ١٩٥٠ بمدينة تطوان، التى درس بها حتى المرحلة الثانوية ثم انتقل إلى الجامعة فى الرباط.**
- **درس الفلسفة بجامعة الرباط، وتخرج فى كلية الآداب وعمل مدرسا بالتعليم الثانوى.**
- **دخل السجن عام ١٩٧٤ بتهم عديدة خاصة بحرية الرأى والتعبير، وحوكم عام ١٩٧٧ وصدر ضده حكم بالسجن لمدة ٢٢ عاما، وأفرج عنه أواخر ١٩٨٩ فى عفو ملكى.**
- **عمل صحافيا في العديد من الجرائد والمجلات المغربية وخارجها، وأشرف على الملحق الثقافى لجريدة الاتحاد الاشتراكى لمدة أربع سنوات.**
- **عضو باتحاد كتاب المغرب، وانتخب عام ١٩٩٠ نائبا للرئيس، وجدد هذا المنصب للمرة الثانية بعد انتخابه عام ١٩٩٣ في الرباط.**
- **يعمل الآن بوزارة حقوق الإنسان، وله تحت الطبع "التخلف والنهضة" وموسوعته "أوضاع الدول المغاربية".**



الباحث السوري «جمال طحان»

الاستبداد وبدائله

الاستبداد وبدائله في فكر الكواكبي هو الكتاب الجديد للباحث السوري "محمد جمال طحان" الذى حقق الأعمال الكاملة للكواكبي ونشرها مركز دراسات الوحدة العربية وحول كتابه الجديد دار هذا الحوار.

عبد الوهاب مرعشلي

■ س: لماذا اخترت موضوع الاستبداد؟

ج: لاحظت التشابه الكبير بين ما نعيشه نحن وما عاشه أجدادنا، وظل السؤال الملّح نفسه: لماذا تخلفنا وتقدم غيرنا..؟

بدأت بقراءات أوليه عليّ أعثر على إجابة شافية أو شبه حاسمة، أو لنقل بدأت بالبحث في عامل رئيسي لما نحن فيه.

ومن بين جميع النهضويين العرب لفت انتباهي الكواكبي الذي بدأ- مثلي - يبحث بعمومياتها ثم راح يضيق الدائرة شيئاً فشيئاً إلى أن وصل إلى مركزها ثم إلى نواتها وراح يتفحصها،

وقمت بدوري في فرز الالكترونات والنترونات لأصل إلى سبب تخر العظام الكبير الذي يودي بنا إلى وديان الجحيم، فحسبت ومازلت أحسب أنه الاستبداد بشحمه ولحمه وحسب، لأنني أراه خالياً من الدم الذي يحرك سماتنا الإنسانية.

■ س: من يتصفح الكتاب تلفت انتباهه البنية الهندسية فيه، كيف توصلت إلى ذلك..؟

ج: لقد أردت أن أدرس فكرتين متناقضتين ومتصارعتين: الاستبداد وبدائله وهذا ما فرض على أن أفرد باباً لكل منهما.

والاستبداد فرض علي أن أوضح معناه ونشأته وآثاره مما دعاني إلى قسمته على ثلاثة فصول واصفة وفصل مناقش. وبدائله تحتاج أيضاً إلى تبيين المقصود وإلى تبيين الطرائق إليها ثم إلى عرض نتائجها وأخيراً مناقشتها، مما دعاني إلى وضع أربعة فصول أيضاً للباب الثاني.

وهذا البناء يتيح للقارئ أن يجعل من الكتاب كتابين إذا شاء يدرس الأول الاستبداد في بعده الكلي، ويدرس الثاني أبعاد البدائل المطروحة من غير أن يسبب الفصل بين البابين أي خلل، علماً بأنهما بابان متكاملان تماماً في ظني.

وبعد أن دخلت في صلب الموضوع راعني غياب مفهوم الاستبداد في الفكرين العربي والغربي بمعناه الاصطلاحي الدقيق مما دعاني إلى الخوض في مغامرة الاستكشاف فقمت بمسح شامل - لغة وفكراً- للكلمة كي أحدد ما الذى أعنيه بالضبط حين

استخدم كلمة الاستبداد. لقد تطلب الأمر أكثر من عام حتى رادفت بين كلمتي الاستبداد و (ismDespot)، وحتى فرقت بين الاستلاب والاستغلال، والاستبداد والاستعمار.

■ قال الكواكبي عن كتابه "طبائع الاستبداد":

س: "هي كلمات حق وصيحة في واد إن ذهبت اليوم مع الريح لقد تذهب غداً بالأوتاد". إلى أي مدى تحققت نبوءة الكواكبي بعد مضي ما يقرب من المائة عام على رحيله؟.

ج: لاشك أن الشطر الثاني من مقولة الكواكبي قد تحققت أكثر من الشطر الأول، بدليل الحركات الثورية التي قامت منذ كتابة الكواكبي كتابيه (طبائع الاستبداد) و (أم القرى)، ولكن ذلك لا يعني أن المشكلة قد حلت إلى الأبد، فالصراع كان وما يزال وسيبقى بين القاهر والمقهور وكلما أطاح الشعب بمستبد تفتقت أذهان الشر عن شكل يحمل لبوساً آخر يختبئ خلفه الطغاة محاولين حماية قلاعهم بأساليب جديدة، وهذا يعني أن على المقهور أن يداوم فعل الثورة لتأطير حكوماته بقانون يضمن أن يحفظ الوطن من براثن أي أوتاد يحاول أن يقيمها أي مستبد. بمعنى آخر كلما ظهر مستبد احتجنا إلى كواكبي آخر كي يشحذ هممنا لمواجهته.

■ س: إلى أي مدى وصلت علاقتك بالكواكبي من خلال دراستك لفكره، وهل يمكن أن نسجل بعض نقاط الاختلاف التي وقفت عندها؟.

ج: لا أؤمن بالتقمص ولكنني تماهيت معه من كثرة قراءته وأنا أحاول أن أكونه فأرى بعينيه وأسمع بأذنيه وأحكم على الأمور من منطلقاته، ومبدئياً تجمعنا أشياء طبيعية حتى قبل أن أتعرف إليه وإلى أفكاره، فكلانا مسلم وكلانا عربي مقيم في حلب، وكل منا شغل فكر، وانشغل في مسألة تخلف بلادنا ومقارعة الاستبداد فيها، حتى إن كثيراً من الناس لاحظوا تشابهاً بين صورتينا،ولكن هذالا يعني أنني لا أخالفه في بعض ما أورده ولهذا حين بدأت أعرض فكره عرضته من وجهة نظر تأخذ بعين الاعتبار الفترة التاريخية التي عاشها، أما عندما وصلت إلى فصول المناقشة فإنني أخذت عليه آراءه الغامضة حول علاقة الاستبداد بالاستغلال كما خالفته في بعض ما أورده حول الإنسان من حيث فطرته التي جاءت متناقضة بين الخير والشر عند الكواكبي، أما فيما يتعلق ببدائل الاستبداد فإنني وجدت فيه مجاملة لم أستطع تبنيها، هذا من حيث الأفكار عموماً، أما فيما يتعلق بالأسلوب فلقد لحظت فيه كثرة التكرار واستخدام الخطابية التي تميز بها الخطاب النهضوي الغربي عموماً، لكنني أسوغ له ذلك أيضاً لأنه لم يكن يتمتع بفلسفة تشمل مواقفه من الحياة لكنه كان ذا نظرة ثاقبة فيما يتعلق بموقفه من الاستبداد ومن علاقة العروبة بالإسلام، فلقد كان الكواكبي إنسانياً لم ينحصر همه في وطنه وحسب وإنما أراد أن يحرر الإنسان انطلاقاً من اقتناعه بالإسلامية منهجاً لا يتعارض والأخذ بمعطيات العصر الحديث الذي وصلت إليه النظريات الأوروبية.

■ س: في الوقت الراهن وعلى امتداد الوطن العربي يطغى ما يسمى بالإسلاميه كإيديولوجية بديلة عن ايديولوجيات الخمسينيات والستينيات وحتى السبعينيات أي القومية والاشتراكية فهل يمكن أن نعتبر الإسلامية المطروحة حالياً امتداداً لإسلامية الكواكبي؟ وبعبارة أوضح إلى أي مدى تتفق

إسلامية الكواكبى مع إسلامية الطرح الراهن.

ج: بداية أرجو أن تسمح لى بالاعتراض على مصطلح الإيديولوجيا، وأن توضح لى بأى معنى تستخدم كلمة الايديولوجيا..؟

■ **توضيح: الايديولوجيا التى اقصدها من وراء سؤالى هى مجمل الافكار التى تطرحها الجماعات الإسلامية كمنهج للحكم.**

ج: هذا ما تلقيناه فى مدارسنا وجامعاتنا، وللأسف فهو مفهوم خاطئ أرادت نشره بعض الأحزاب المتنفذة تحقيقاً لأغراضها. الأيديولجيا كما أفهمها هى مجموعة المسوغات والأفكار التى تطرحها جهة مسيطرة تبرر بواسطتها الممارسات غير الصحيحة لما يتعلق بوظائفها الأساسية، والأيديولوجيا بهذا المعنى تحققت بشكل مثالى بالممارسة السوفيتية فى زمن ستالين. وتتحقق بصورة مثالية فى معظم الأحزاب المنتشرة في الوطن العربى وبالتحديد الأحزاب الحاكمة منها. وتتحقق اليوم بحرفيتها على أيدى المتطرفين الإسلامويين "وهذه الواو لتثبيت ادعاءاتهم" الذين يسمون أنفسهم بالأصوليين. والأصولية هى الشئ الذى أراده الكواكبى من إسلاميته وهى بعيدة كل البعد عن الأيديولوجيا وعن ممارسات الحركات الإسلاموية المعاصرة، الأصولية بمفهوم الكواكبى وباعتقادى هى أن نعود بأفكارنا عن الإسلام إلى ماقبل المذاهب أى أن ننطلق فى أفكارنا من النص القرآنى ومن الأحاديث التى لا تتعارض والنص القرآنى الذى لا يمكن أن يتعارض مع حاجات الإنسان وأهدافه.

■ **س: برأيك ما الذي يمكن أن تحققه «الجماعات الإسلاموية» المتطرفة في الدول ذات النظم الاستبدادية؟**

ج: لا أريد أن أتحدث عن الحركات الإسلاموية وحسب وإنما عن كل الحركات التى تحاول إنقاذ ما يمكن إنقاذه فى بلاد يعانى شعبها من غياب القانون وسيطرة الاستبداد، لا أريد أن أقول أيضاً إن التاريخ يعيد نفسه ولكن يبدو أن الإنسان لم يصبح مؤهلاً بعد لقيادة حضارة إنسانية على وجه الأرض كما أنه مازال يحمل ذاكرة ضعيفة لا ترتب الأفكار ولا تتعظ بما حدث حتى الآن، كل الثورات السابقة أطاحت بالأخضر واليابس ولم تميز بين الهدم والبناء، وكل الحركات التى تقوم اليوم فى العالم تسير على الخطى نفسها فتهدم كل ماقبلها، وتأخذ وقتاً طويلاً تطالب فيه الناس أن يدفعوا ضرائب للذين دافعوا عنهم، وما إن تبدأ فى البناء الذى لم يكن فى حسبانها حتى تنمو حركات أخرى تطيح بها، وإذا كانت تلك الحركات أضعف من السلطة القائمة فإن هذا يعنى أن تتأخر بلد الثورة خمسين عاماً أخرى تنشغل منها السلطة بتطهير ما حاولت تلك الحركات زرعه فى المجتمع. وذلك يجعلها تحكم قبضتها على الشعب بشكل أقسى مماسبق لتحافظ على نفسها، ولأن الحكومات عموماً لا يمكن أن تمتد أكثر من تلك الفترة مما يجعل كل بناء فى دول العالم الثالث معرضاً لخطر الهدم والبدء دائماً من جديد.

والذى أراه مناسباً فى هذه الحالة أن يتنحى الثوار عن استلام أى سلطة ويظلوا فى موقع المراقبين لكل الحكومات التى تتوالى ولجميع العمليات الانتخابية، وأن يتخلى هؤلاء الثوار عن المطالبة بأي ضريبة عن جهادهم فى سبيل أوطانهم.



بخيت وعديلة و راجى عفو الخلاق !

مى التلمسانى

ليس بمستغرب أن تفرض الأزمة الاقتصادية الحالية حلولاً "سينمائية" مشابهة لما فرضته أزمة الأربعينيات على عقول المتفرجين، ولا أن تكون مقولة "الفقر ولا الغنى" قادرة حتى الآن على إفراز هذا النمط الساذج من التفكير الذى طالعنا به فريق "بخيت وعديلة" مع أول أيام عيد الفطر

بدءاً بالساخر الكبير لينين الرملى ومروراً بالمخرج نادر جلال وحتى البطل الشعبى عادل إمام فلقد سبق أن قدم بشارة واكيم دور الحلاق "محروس" الذى تهبط عليه ثروة من السماء تفسد عليه جمال أيامه وهدوء نفسه وارتباطه بأسرته فى فيلم "لو كنت غنى" (١٩٤٢) فيتحول إلى "رأسمالى" عابث لايقدر مسئولية رأس المال، الذى سرعان ما يفقده ويعود إلى صوابه ليخطب فى الناس داعياً أن يجنبهم الله مغبة الثراء، حيث إن الفقر (كما ادعى الناس فى هذه الفترة) نعمة، كما أن الغنى بلاء ونقمة!! وها نحن أمام أسطورة مشابهة يقدمها عادل إمام فى النسخة التسعينية ، فى شخص "بخيت" الكهربائى الذى يجد حقيبة تمتلىء بملايين الدولارات تخلص منها صاحبها رجل العصابة "الداهية" تجنباً لرجال الشرطة ، فيستولى عليها هو وشريكته عديلة (شيرين) ويتقاسمان الأموال.. كما يتقاسمان الكوكايين المخبأ فى قاع الحقيبة ويحاولان معاً بيعه دون جدوى.. ولكن رغم الملايين التى تنهال بلا حساب لايشعر أي منهما بالسعادة التى كانا يفتقدانها طيلة حياتهما. ومع استمرار المشاجرات بينهما ، والتى تلهب العواطف الكامنة وتنتهى بقبلات عنيفة دائماً، ومع إلقاء القبض عليهما يكتشف الجميع أن الكوكايين مجرد دقيق أبيض وأن مدير البنك الذى تآمر معهما على بيعه قد ضحك عليهما وعلينا واستولى عليه (ربما لمزاجه الخاص!)، ويكتشف بخيت وعديلة - كما يكتشف قبلهما راجى عفو الخلاق الأسطى محروس



الحلاق - أن حياتهما الأولى بوصفهما كهرباتيا ومدرسة من المعدمين أفضل بكثير من معاناتهما المستمرة بسبب الثروة المفاجئة التى لايقدران على إنفاقها كما ينبغى ، فيوحد بينهما الفقر ثانية وينطلقان معاً عائدين إلى نقطة البدء.

نعم . فيلم "بخيت وعديلة" فيلم تسلية جميل ، يثبت فيه لينين الرملى أنه قادر دائماً على إضحاكنا (حتى من نمط رجل العصابة الشرير) والعبث بعقولنا وقلب موازين كل شيء لصالح قانون النسبية ، كما يثبت فيه نادر جلال أنه صاحب كاميرا جميلة وديكوباچ جيد حين يريد، ولاننسى ديكور نهاد بهجت بألوانه وزخارفه "المصنوعة وفقاً "للكاتالوج"، والتى تناسب عبث الواقع الذى يعيشه الأبطال بالقدرة الإلهية وبالفهلوة . لكن الفكرة التى تقبع فى صندوق الكاميرا المظلم تظل لفرط سذاجتها فكرة تغييبية ، فلا القضية قضية فقر وغنى ولا هى قضية البحث عن السعادة بشكل يوتوبى، ولكنها قضية طبقة تفرض أيديولوجيتها الاستهلاكية الاستغلالية على الطبقات الأدنى، فتمتلىء إعلانات التليفزيون بالشقق والسيارات الفاخرة ، ويكتسب الصعود الطبقى السريع على طريقة مليونيرات أمريكا أهمية قصوى فى خيال البسطاء، ويتصور البعض أن القناعة كنز لايفنى وأن رفض التفاوت الطبقى والثورة على القسمة والنصيب من دواعى الحقد الإنسانى، لتصبح الدعوة فى النهاية هى محاولة لاكتشاف مواطن الخير فى المعاناة والفقر والأحلام المحبطة ، ومواطن الشر فى الحصول على ثروة لاسبيل للاستفادة منها لأن للثروات أهلها.. فكرة قدمتها السينما المصرية والعالمية فى قالب كوميدى تارة وفى قالب بوليسى تارة أخرى، لكنها تظل منتجاً جيداً للمفارقة ، والمبالغة فى الأداء وفى صياغة المواقف وفى الحبكة ، ومصدراً لا بأس به لكسب الجماهير واستمرار عجلة السينما فى الدوران.. ولكن ألا نكف يوماً عن مغازلة خيال الجمهور ونعتبر السينما شيئاً آخر غير كونها مجرد مصنع للأحلام؟!

مسرح

قراءة فى بعض إصدارات مهرجان المسرح التجريبى

مستقبل المسرح السياسى

رانية خلاف

ولد فولكر براون عام ١٩٣٩ بمقاطعة دريسدن فى ألمانيا وبدأ دراسة الفلسفة عام ١٩٦٠ فى جامعة ليبتزج. دعته بعد ذلك الممثلة «هيلينا فايجل» زوجة الشاعر المسرحى برتولد بريخت عام ٦٥ للعمل فى فرقة «البرليز انسامبل»، فى برلين وهو يعمل فى هذه الفرقة ومنذ عام ٧٧ وحتى الآن يعمل فى البرليز إنسامبل،، وحصل براون عام ٨٨ على الجائزة الوطنية للآداب لجمهورية ألمانيا الديمقراطية وله العديد من الأعمال المسرحية والدواوين الشعرية. اهتم براون فى جميع أعماله بمشكلة الحرب والسلام وبفقر وبؤس الكادحين، وتعرض لفترتين هامتين فى حياة الألمان الأولى حين أحكمت النازية قبضتها وصارت تتحكم فى مصائر الشعوب، كما عالج الأوضاع السياسية السائدة الستينيات وحتى الثمانينيات والملل الذى أصاب الألمان بعد ركود النظام الشيوعى، فولكر براون لاينظر للنظام الشيوعى نظرة وردية وإنما ينتقده بشدة.

ونظراً لندرة الدراسات العربية أو الانجليزية عن المسرح الألمانى المعاصر فإننا نعود بالقارىء إلى المسرح البريختى الملحمى والسياسى وهو الإطار الذى ينتمى إليه براون وبلور تجربته من خلاله.

.. فعندما نشبت الحرب العالمية الأولى، اهتزت القواعد المستقرة بالنسبة للحياة أو للمسرح وبدأ التفكير فى أشكال جديدة واستشعر المثقف الألمانى الهزيمة قبل وقوعها فرفض كل التعبيرات المستقرة الهادئة وسعى إلى أشكال أكثر تعبيراً عن الهزيمة الاشتراكية فى ألمانيا واغتيال زعامتها ،وكان من بين الأسباب الدافعة للتيارين اللذين برزا وهما التعبيرى والسياسى غير أن المسرح التعبيرى (استغرق فترة محددة ١٩١٨ - ١٩٢٥ بينما تطور المسرح السياسى وامتد حتى نهاية الحرب العالمية الثانية وما بعدها، اشترك المسرحان فى تحقيق الهدف السياسى وهو استفزاز الجماهير للمشاركة فى

صحوة ألمانية جديدة وإن كان لكل من التيارين وسائله الخاصة فى التعبير وقد نشأ المسرح السياسى فور انتهاء الحرب العالمية الأولى كرفض لمسرح الترفيه ورفض الواقع كمعطى ثابت وعمل على خدمة الحركة الثورية وحاول أن يقدم لها أعمالاً تمهد الطريق للانتصار وكان مولد المسرح السياسى فى ألمانيا، على يد ايرفين بيسكاتور رفيق برخت (١٨٩٣ - ١٩٦٦) من نشر كتابه المسرح السياسى فى أولم "عام ١٩٢٩، وبدأ يعلن عن أصول المسرح الملحمى الجديد، وكان مخرجاً ماركسياً ثورياً من أعظم من أخرج أعمال بريخت ومن أهم الرواد الذين دعموا المسرح السياسى فى ألمانيا.

والمسرح فى رأى بيسكاتور يتخذ صفة التنبيه لطرح كافة العلاقات السياسية والاجتماعية للعمل على تغييرها لصالح المجموع لذلك اهتم بقضايا العمل والطبقة العاملة حتى أنه فى عام ١٩٦١ يؤكد ذلك فى رحرار شديد فيقول.. أى فن نحتاج إليه اليوم؟ الاتعتقدون أنه الفن السياسى رغم كل شئ؟.. وهذا هو ما عبر عنه مسرح بريخت السياسى الذى يعكس الوضع الراهن للمجتمع على اعتبار أن المسرح يجب أن يكون جزءاً من البناء العلوى الايديولوجى الجديد لإعادة بناء طريقة حياة عصرنا. كان هدف المسرح بالنسبة لبريخت هو تغيير الطبقة و الإنسان، فعندما رأى البؤس والحرمان والجوع يقهرون الغالبية العظمى من مواطنيه لم يجد فى متناول يده إلا الفن لكى يدافع عنهم به.

وإذا انتقلنا إلى أعمال فولكر براون وجدنا أنها تتميز بالسخرية والتغريب والروح الثائرة حيث يرسم شخصياته المسرحية وكأنها مزيج من السخرية والأمل وكأنها تبحث عما فقدته طوال حياتها.. الحرية والحياة الكريمة ولذلك تصارع من أجل القضاء على الحروب والمجاعات وإحلال السلام.. فتظل شخصياته سجينة لهذه العوامل يائسة ولا أمل لها فى الحياة وتطرح السؤال ولم الحياة وما قيمتها فى مثل هذا العالم؟ وتسأل عن المخرج وعن كيفية عبور الحدود المصطنعة وربما أيضاً الحدود الذاتية.. إن مسرح فولكر براون يخرج الجمهور ببساطة عن تقليديته وهدوئه ويطرح أشكالاً مختلفة للصراع فى رحلة البحث عن مفاهيم الحرية والعدل.

وقد أصدرت وزارة الثقافة بمناسبة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى مسرحيات فولكر براون: «المجتمع الانتقالى» وترانزيت فى أوروبا. افيچينيا فى رحاب الحرية. ترجمة وتقديم د. فوزية على السيد أستاذة الدراما بأكاديمية الفنون.

فى مسرحية المجتمع الانتقالى نجد أن الشخصيات لاتملك سوى الحلم بسبب الظروف السياسية التى سادت تحت مظلة الشيوعية وقيدت الحريات العامة.. فيحلم كل شخص منهم بعبور الحدود حتى على متن طائرة مختطفة ويذهب إلى بلد آخر فيه كل ما تصبو إليه نفسه.. والنتيجة هى أنهم يحاولون تحقيق الحياة الأفضل عن طريق الحلم.. يحلمون بالجنة ويحلمون المفقودة.. أما مسرحية ترانزيت فى أوروبا فمأخوذة عن عمل للكاتبة آنا زيجر ويسأل "ميت" فى البداية عن مقدرته على احتمال سماع الحقيقة ويكون معنى ذلك بالنسبة له أن يتوقف عن البحث عن الحقيقة.

فى مسرحية «افچينيا فى رحاب الحرية» نجد أن الشخصية النسائية الثائرة لا تهدأ ولاتستريح لأنها ترغب فى دفن جثة أخيها وتسير به وهى فى عربة من عربات السوبر ماركت وتتجول به داخله لأنها لاتستطيع دفنه لأن ثمن الأراضى أصبح باهظاً.

أتناول فى السطور التالية مسرحيات فولكر براون الثلاث من أربع زوايا هى:

١ - علاقة العمل الفنى

المؤلف باعتبار المؤلف صاحب رؤية فلسفية ومحاولة تفسير هذه الرؤية من خلال كتاباته وتحديد معالمها وإثبات وحدة الرؤية والإطار الفكرى الذى يربط أعماله.

٢ - نقاط التقائه بالمسرح البريختى،

٣ - بنيته اللغوية.

٤ - علاقة العمل الفنى بالقارىء - المشاهد / تأثيره على القارىء (سيكولوجية الاستماع الفنى)

ينتمى مسرح فولكر براون قلباً وقالباً إلى المسرح السياسى الذى وجد جذوره فى ألمانيا على يد بيسكاتور وبريخت، وفى مسرح براون نجد هذا الإنسان الثائر على أوضاع مجتمعه السياسية والاقتصادية.. هذا الإنسان المتفجر الذى يريد أن ينفض عن جسده عناء الأسئلة، محققاً بذلك وظيفة المسرح السياسى الأصلية وهو أن يسأل الاسئلة التى يجب أن يسأها المجتمع فى لحظات القهر ولايجب أن ننتظر منه أن يجيب على هذه الأسئلة وإنما عليه فقط أن يسألها حتى تتخذ شكلاً محدداً وما هذا الشكل الا الرؤية العميقة الواضحة التى تصاحب ميلاد أى فجر جديد..

فى "المجتمع الانتقالى" تتساءل إحدى شخصيات المسرحية "لماذا نتحول إلى أشخاص سخيفة ويشيب منها الشعر ولاتصبح لها قيمة أو أهمية ونكون تسالى وتصبح الأمور بالنسبة لنا سيان؟"

وفى "ترانزيت فى أوروبا" نلمح نفس الحس الاستفهامى العبثى" ماذا سيحدث لنا عندما نصبح أحراراً وعندما نستطيع أن نمارس حياتنا العادية؟"

.. ومن ناحية المضمون نجد أن مسرح براون يعالج أحداثاً أو موضوعات لا ترتبط بزمان أو مكان كفكرة الحرب والسلم فى حد ذاتها.. يتناول مجموع الأفراد مبيناً التشوه النفسى الذى أصابهم ومشاكلهم الإنسانية الحقيقية وأحلامهم التى يلهثون وراءها.. ويتخذ فى سبيل ذلك قيم التنبيه بكشف علاقات سياسية واجتماعية حقيقية.. وهنا نجد أن المسرح ليس فقط مرآة لعصر بل أيضاً وسيلة لزعزعته وتحويله.. ففى "المجتمع الانتقالى": "يوجد أكثر من ٨٠٠ مليون من الأميين على مستوى دول العالم أجمع"، وفى موضع آخر" - لا قيمة لنا ونحن تعساء، فكل هذا يحدث بمجرد أن نولد وندخل الحياة لأنه لايوجد هنا الشخص الذى يستطيع أن يكون مخالفاً للآخرين ويتميز عليهم إن الحاضر بشع ولكن عندما أفكر فى المستقبل أشعر الآن فى حياتى الحاضرة بالراحة لأن المستقبل أكثر بشاعة . لانستطيع السفر لا نستطيع مغادرة البلاد».

.. إلا أن الشخوص لاتكف عن الحلم.. "اشعر أيضاً بالراحة لأنى اشاهد ضوءاً يشع على من بعيد وارى الحرية..، "احلم أنى أقفز أننى اسبح وأغنى اتسلق الحائط وانفجر من الضحك وأننى أعبر الحاجز".

ولايكتفى براون بعرض الأحداث الفردية بل يتخطى ذلك إلى تحليل انعكاساتها الاجتماعية والاقتصادية وإلى إدراك جميع الوقائع التاريخية المتصلة بها، كما أنه لايقيم حواراً جدلياً. ولكنه يحاول إزاحة الستار لرواده عن الحقيقة التى يرزحون تحتها وتحويلهم من مناطق الخداع التى تحيط بمختلف حياتهم..

فى "المجتمع الانتقالى": "فالتر - ينبغى أخذ موافقة على كل شيء لابد من النظام . لذلك لا أعرف شيئاً. الأسماك الميتة لاتستطيع عمل شيء سوى أن تسبح مع التيار. نحن نجلس هنا ونسحب الرأس بين الكتفين وندع الأمطار تهطل ونتمنى عدم حدوث عاصفة وزوابع.. ستمر العاصفة بسلام.. (فجأة) سأغامر .. وسأجرؤ على عمل شيء، سأفعل شيئاً - سأحاول أن أعيش. (يتأفف فالتر بشدة).. شخص بمفرده

يضطهد الجميع!"

ويعبر فالتر هنا عن سخط المواطن الألمانى الشرقى ومللـه من النظام الاقتصادى الذى يفقد فيه الفرد قدرته الحرة على الحركة فيجلس صامتاً مشلولاً يتمنى أن لا يجرفه تيار الفقر فيتمرد..

وفى موضع آخر "انتون - نعل حذائى لا يحمل أعلاه الا متجولاً تعساً.. إن هذا الرجل هو سبب تعاستى.. أنا أستطيع الابتعاد عنه ولا حتى مسافة قدم واحد،، نفسى جنين وضعى الذى اعيش فيه.

أنا اتغذى من بطن أمى التى تحملنى بين ضلوعها أنا باول انتون - ألمانيا الشرقية وأنا لا أرى من احشائها شيئاً".

نجد هنا المواطن الألمانى فى علاقته بالوطن ألمانيا.. فالمواطن مثل باقى الشعب لازال جنيناً لايقدر عل الحركة أو الفعل لايستطيع بل لايمكن الابتعاد عن الوطن بحكم الظروف السياسية المفروضة عليه ولايستطيع أن يرى الحياة فى اقترابه من هذا الوطن.

ويستخدم براون من أجل فضح الواقع الذى يرزخ تحته المواطن الألمانى أسلوب التحريض من أجل الاستيقاظ وإحداث صدمة للمشاهد وذلك تحقيقاً لهدفه السياسى وهو استفزاز الجماهير.

ففى "المجتمع الانتقالى" سنتحول إلى عالم ثالث ، ولكننا لن نشعر بذلك قبل أن ينمو أعشابه بين أسناننا"، "استيقظى المانيا لأننا فى الغد سنمتلك العالم أجمع"، "إن الأموات قد اتخذوا لهم موقفاً واضحاً ، وثابتاً مثل القبر. ولهم أيضاً مستقبل لأنهم فضلوا الموت على الحياة".

نقاط التقائه بالمسرح البريختى

* يقوم براون بنقل أفكاره واضفائها على شخصيات ونماذج عادية من الحياة ، ففكرة البطل غير موجودة عنده مثلما عند بريخت ، فالبطل لدى بريخت غير موجود لأن ذلك معناه أن الفرد قد انسلخ عن المجتمع.

* يلجأ فولكر براون إلى النهاية الدائرية فى المسرح فهو لايضع حلولاً أو يصل إلى نهاية محددة، ويتفق ذلك مع مضمون مسرحه وأسلوبه فى التناول فهو يجعل شخصياته ترفض وتلفظ الواقع حتى آخر نفس لها وتظل رغم ذلك تلفظه حتى النهاية بدون أن تحصل على إجابة واضحة عن أى شىء.. وقد لجأ بريخت إلي النهايات المفتوحة وما يميزها كأسلوب مسرحى هو الكشف عن القوانين المتحكمة فى العلاقات البشرية واحتمالاتها أو بهذا يكشف بريخت عن امكانية وجود الحل من منطلق العمل على نفى الاغتراب الإنسانى.

* استخدم بيسكاتور فى مسرحه العروض السينمائية والفانوس السحرى ومانشتات الصحف فى إخراجه للمسرحيات التاريخية وكثيراً ما استعمل بريخت الستارة الأمامية كحائط تنعكس عليه عناوين الفصول ومعظم مسرحياته تقطع أحداثها الجارية أغنيات أو قصائد شعرية من شأنها أن تلخص الحدث أو تعلق عليه أو تتنبأ به.

لم يلجأ براون إلى هذه الأساليب التى تساعد كثيراً فى بلورة الإحساس بالاغتراب وتقديم النماذج البشرية المختلفة. إلا أننا نجد فى "المجتمع الأنتقالى" أن فيلهلم أحد الشخصيات يغنى ويقاطع ويدخل فى حوار مع باقى الشخصيات بالغناء الحزين "يا ليل يا عين" ثم يغنى " من الممكن أن يغنى الجميع معى

ولكن صبرى لن ينفذ
وهذا شىء مضحك جداً
ولن ألقى المسئولية على أحد
ولن أهتم بذلك
يا ليل يا عين"

.. ثم تنتقل عدوى الغناء إلى شخصيات أخرى..

* فى المسرحية الأخيرة "افيجينيا فى رحاب الحرية" تقوم المسرحية (١٥ صفحة)

على اللقطات القصصية المسرحة ضعيفة الترابط تهدف إلي معالجة المشكلات الاجتماعية وتخاطب فى المتفرج حس اللامعقول ،لاترتبط بالبناء التقليدى الدرامى بل تعتمد على الرد واللقطات المتقطعة مثلما يحدث فى المسرح الملحمى الذى يقدم خلفية بانورامية للأحداث.

اللغة والتركيبات اللغوية:

تنتمى اللغة عند فولكر براون إلى تيار ما بعد البنيوية "Post structuralism".

الذى يمثل الردة عن المذهب البنيوى، ويقوم على التشكك فى العلاقات اللغوية نفسها وفى منطق وقوانين انتظامها ويقول بأن النص الأدبى لايمثل بنية لغوية متسقة منطقياً تخضع لتقاليد ثابتة يمكن اكتشافها بل يمثل تركيبة لغوية تعارض نفسها من الداخل وتعج بالكسور والشروخ والفجوات مما يجعل النص قابلا لتفسيرات لانهاية لها.

ففى "المجتمع الانتقالى":

"متن: ماذا أصاب عينيك، ماشا؟

ماشا: نعم، لا أرى شيئاً ولا أعرف لماذا؟ فى الصباح أرى كل شيء وبوضوح عندما أجلس فى العمل وأنظر إلى الوثائق أجد أن الحروف تسبح أمامى ولكن فى المساء لا أرى شيئاً على الإطلاق.

متن: عليك بزيارة الطبيب.

أوكا: كنت أود صنع الحلوى لكم، ولكن (تضحك) لم أفعل شيئاً.

ماشا: المسألة لاتتعلق بالعيون. إن عيونى سليمة ولكن الحال يزداد سوءاً يوماً بعد يوم

انتون: أرجو المعذرة ولكن لماذا تستعملين النظارة القاتمة؟

ماشا (تبتسم): إنها نظارة شمس وزجاج من النوع العادى

.

فالتر: أنا أعرف الرأسمالية أيضاً ورأيتها بالعين المجردة دون النظر إليها من وراء نظارة."

فى "ترانزيت فى أوروبا"..

"لماذا السكن بالقرب من الصواريخ والأفق بلون الكبريت وهذه السحب التى تتبول سائلاً قاتلاً" -

"معامل تكرير الايديولوجية".

المسرح والمتفرج

يضع براون القارىء أو المشاهد لأعماله فى موقف حرج.. عندما تنكشف كل الأشياء والحالات من حوله فيجد نفسه. وحيداً حائراً والعالم ينكمش فى خجل.. ففى حين يؤكد التجريد الشديد الشعور بالاغتراب وجعل حياة الإنسان التائهة غير المستقرة دائماً فى بؤرة الضوء فهو يثير فى المتلقى أسئلة عما يحدث فى مجتمعه. وهو يدعوه لأن يتساءل بدوره ويحاول أن يقوم بالفعل.

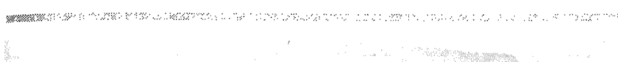
إلا أن أسلوب براون يثير معانى أخرى هى وإذا استمر المسرح السياسى يعمل بهذا القدر الكبير من المباشرة بينما. اللامباشرة هى سلاح الفن الرئيسى فهل يمكن القول إن المسرح السياسى يعمل لموته هو؟ وإذا كان بريخت يؤكد على أن المسرح لابد وأن يحمل فى طياته جانب المتعة حتى لو كان مسرحاً سياسياً ملخمياً فهل لنا أن نتساءل عن قدرة مسرح فولكر براون على الصمود وعلى استقطاب عدد أكبر من الجمهور بينما يخلو مسرحه من عنصر المتعة؟.. فكما يقول بريخت «إذا لم يوجد مثل هذا النوع من التعليم المسلى لاستحال أن يقوم المسرح بدور المعلم».

المراجع

مسرحيات فولكر براون
ترجمة د. فوزية على السيد - مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

المسرح بين الفن والفكر
د. نهاد صليحه

مقدمة فى نظرية المسرح السياسى
د. أحمد العشرى





منمنمات تاريخية أم مسرحية ؟

مايسة زكى

ربما لايستطيع المرء أن يرى حقاً «منمنمات» سعد الله ونوس الـ«تاريخية» كما يقدمها المخرج عصام السيد وفرقة المسرح القومى العتيد إلا بقدر من المشقة، وهو - حتماً - ضئيل إذا ماقورن بما كابده معاصرو الحدث الجلل الذى ترويه المسرحية، وهو استيلاء تيمورلنك على دمشق فى السنة الثالثة من القرن التاسع الهجرى.

إن قسوة تعرى التاريخ وملابساته وملامسته الفذة للواقع المعاصر ومواجهة التشكك فى التقنينيات والمسلمات، وتلك القيمة النسبية المخيفة للأفكار والاختيارات فى وقت الأزمة الضيق، مع الاحتفاظ بروح المأساة التاريخية لهو أمر جد ممض، لكنه ممتع فى الفن تلك المتعة النبيلة.

تواجهك تلك الوحدات الرأسية: الستائر المعلقات، الصفحات، الأعمدة، الأبواب التى تنسدل من أعلى المسرح إلى خشبته وبطول المسرح وعرضه ملخصة ثقافة الأمة المهيمنة مبنى ومعنى أو عمارة وخطاً، «مسطورة» عليها كلمات مقدسة يدفعها المثلون جيئة ورواحاً خاصة الشباب المتسائل أو المطحون من مثل: شعبان على امتداد المسرحية، ريحانة فى مشهد الاغتصاب، وشرف الدين مع معلمه ابن خلدون. وكأنهم يدفعون أحداث التاريخ وحتمياته، يودون لو يبدلونها تبديلاً.

ومـا التـدوين على تلك الوحدات المتحركة، وكأنه نحت بارز مع اتساع المسافات الافقية مابين الأسطر تدريجياً تجاه الخشبة، إلا إيحاء ببعد ثالث عميق كأنه مسار التاريخ الأبعد فالأقرب فى تواليه وسيطرته، وتتداعى إلى الذهن «أساطير الأولين» و« ن والقلم ومايسطرون» وكل ذلك التراث الذى يشتبك فيه القرآن باعتباره كتاباً مقدساً بالتاريخ بإعتباره الماضى الذى لايمكن مسه أو تغييره، وهو نوع من القداسة شديد الوطأة والتكبيل.

وليس اعتباطاً أن يبدأ العرض بسؤال علماء الأمة - كما يطلق عليهم التاريخ أو المؤلف أو أنفسهم - لجلال الدين بن الشرائجى عن موقفه من مفهوم القدر، ليجهر بإيمانه بحرية العقل والإرادة،

وأن الإنسان مخيّر لا مسيّر وإلا سقط التكليف، ويختفى تماماً حتى نهاية المسرحية، ليحتل الجدل بين شرف الدين الشاب ومعلمه ابن خلدون الجزء الثانى من العرض عن علاقة المؤرخ العالم بالوقائع المعاصرة، وماهية علم العمران الذى أسسه.

ويشتبك مفهوم القدر مع مفهوم حركة التاريخ. فإذا كان الماضى محتماً وخارجاً عن إرادتنا، فهل يحدد القدر أو قوانين الحتمية التاريخية مسار مستقبل البشر وتفاصيل حياتهم الصغيرة؟!

ويزيد من حدة تلك الجدلية ووقعها المؤلم قيام ممثل واحد- حمزة الشيمى- بكل من دورى ابن خلدون المنخرط فى الأحداث على خشبة المسرح يدونها والمؤرخ القديم على يسار خشبة المسرح أو يمينه، مع تكسير فى عربيته الفصحى أو تعميمها، مما يحوله إلى دور واحد ممتد يتشابه مع باقى الشخصيات التى يتيح لها المؤلف الدخول والخروج من الشخصية مثل أبى دلامة والعلماء وشرف الدين. وإن كانت تلك حيلة متعارف عليها فى الربط بين التاريخ والواقع المعاصر، فإنها فى هذه المسرحية تعمق



الأسى المصاحب لحضور مراحل المأساة المعروف نهايتها سلفاً، وتبطن كل هذا الجدل والاندفاع المحموم تجاه المصائر أو الحذر الشديد فى إتقاء البلاء بروح ساخرة قاسية لاتعرف الرحمة.

* * *

ولا أرى سبيلاً إلى التعرف على منمنمات العرض الفنية إلا بمحاولة تتبع أمثلة من جمالياته المتدفقة، والتوظيف الجدلى لعناصرها، الذى أسهم فى ابراز شبكة الأحداث المعقدة ورقعتها الملحمية فى منمنمات ونوس التاريخية.

ولنبدأ بمفهوم الكتاب الذى يدونه ابن خلدون ويحمله المؤرخ بين يديه، والذى لايتردد فحسب فى الوحدات الطولية التى تتوالى افقياً ورأسياً - كما سبق وأشرنا - وإنما فى الشرائح الملونة ذات الرسم النمطى للحكايات الشعبية والتراثية لمحمد بغدادى، التى تنسدل بحجم واجهة المسرح بأكمله كفواصل بين بعض المشاهد، وكذلك بتحويل بعض الوحدات الطولية عن طريق الإضاءة إلى شاشات خيال ظل. فيكشف خيال الظل عن حقيقة ميزان القوى فى الصفحات التاريخية بقدرته على اللعب بالأحجام. فيبدو أغلب أهل الشام الثائرين مردة تحمل سيوفاً خلف الوحدات، فإذا مال ميزان القوى تجاه العلماء المتواطئين مع تيمورلنك بدوا هم المردة. وإذ يبدو تيمور لنك عملاقاً فى نظر ابن خلدون وهو يخاطبه، فإنه يتساوى فى الحجم ويكاد يتضاءل دون آزدار فى مشهد لقائه بعد الاستسلام ورغمه. كما يكشف خيال الظل كذلك عن تلك المناطق التى يغفلها كتاب التاريخ المنهمكون فى حياة الملوك - كما يتهم شرف

الدين ابن خلدون - وكذلك ينساها أحياناً القواد الأبطال صناع التاريخ أمثال آذدار، فتصور حب مروان لخديجة، نساج الحرير وامرأته البسيطين.

ويحاكي خيال الظل الصريح شاشة تنسدل بعرض المسرح وطوله تشف عن رقصات الشعب أو فئاته التي تخرج بمشاعل النار لمهاجمة بيوت الخطأ، أو تسري في نسائهم عدوى الحناء على أنغام لها إيحاء السحر بآلاته الموسيقية الشائعة، أو يخرجون يجأرون بالشكوى من ويلات التتر، تصاحبهم تنويعات موسيقية على إيقاع الذكر، ويشملهم - عادة - لون أحمر تتفاوت درجاته. لون العنف والاغتصاب والحناء.

كل تلك التنويعات، في كتاب التاريخ وفضائه المسرحي بالتبادل مع التمثيل الحي، تحكمها حسابات جمالية دقيقة في مساحات الأداء وفي علاقتها بالنص المكتوب لسعد الله ونوس.

وإذا انطلقنا من لحظة حرق الكتب المحظورة التي يحملها جلال الدين بن الشرائجي بعد الأمر بسجنه، ورجال وقوف يتوسطهم الشيخ التاذلي يحملون الرايات في نصف دائرة، والخلفية لأعمدة الجامع الأموي يعمها اللون الأخضر بينما علماء الأمة: ابن مفلح، وابن العز، وابن النابلسي، يحيطون النار وينكبون عليها في قداسة كأنهم المجوس، وتتلى منغمة: «وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم وآخرين من دونهم لاتعلمونهم الله يعلمهم».

من تلك اللحظة يبدأ موكب الجهاد مقروناً بالسخرية والمخاوف،وينتهي العرض بصلب جلال الدين بن الشرائجي تسبقه مباشرة نيران تحاكي واقع حريق دمشق في الخلفية، ثم شريحة النيران في مقدمة المسرح وابن خلدون/ المؤرخ يصف الحريق. يرتفع جلال الدين بعد ذلك مباشرة مصلوباً مؤطراً بوحدات محمرة كأن النار تحوطها، فهل بدأ سقوط دمشق عندما أحرقت الكتب ونفي الجدل؟!

«عجبت من اتفاقهم في أمري على مابينهم من الحرب وسفك الدماء»

إن محمد السبع وهو يؤدي دور التاذلي بكل قوته ومصداقيته بعد مشهد حرق الكتب - الذي يستدعي محاكم التفتيش - والتاذلي ضالع فيه وحاكم، وعصام السيد وهو يفسح له أقوى مناطق الخشبة سواء في المقدمة أو وسط الناس في الصالة، وحين يسلط عليه ذلك الضوء الأخضر وهو يحكي رؤيا الرسول عليه الصلاة والسلام له بعبور النهر والاستشهاد، يغرقنا في تلك الرغبة المحمومة وذلك التدفق الذي يكون لشاب لايشيخ، وحتى ينتهي الجزء الأول من العرض باستشهاده، ذلك الرجل الذي يؤمن باجتماع الأمة على كلمة واحدة ولايتحمل الزيغ في القلوب.

لايمكن إلا أن يتساءل المشاهد بعد كل ذلك الإلحاح على الجهاد، وبعد وصف ابنه له وهو يلبي نداءً،عما إذا كان التاذلي ذاته الذي أمر بسجن جلال الدين لأنه أفتى بحرية الإنسان قد اختار مصيره بنفسه، وكأن ترديده المتلاحق للرؤيا مجرد حافز يتمسك به ليعضد رغبته المحمومة تلك، في الشهادة وإيمانه المتناهي بالدفاع عن المدينة، ولاسيما أن ابنته ابنة التاذلي التي يشار إليها دائماً بمشابهته -

تختار ألاتموت عذراء وتختار أن تنتحر بعد جهاد فى القلعة!

ولايفوتنا هنا أن نتوقف عند استخدامات الإضاءة واللون الجدليين، فذلك الضوء الأخضر الذى يصاحب الرؤيا الصادقة بأداء السبع لايلبث أن يحتل المساحة الأمامية لرداء أبى دلامة التاجر، ولاننسى أن التاذلى يقول فى موكبه: أيها الناس دعونا نمشى معاً فى «أسواق» المدينة وندعو المسلمين «إلى تجارة» تنجينا من عذاب أليم. يحمل أبو دلامة - عبد الرحمن أبو زهرة- منطق التاجر عن قناعة فى صفقاته التجارية، وصفقاته السياسية بتسليم المدينة، وشراء الجوارى، وفى تحليله للدين الإسلامى، حتى أن «لطشة» الضوء الأخضر التى تظهر على إحدى الوحدات والجارية ريحانه تحتمى بها تتراسل مع صرختها: "تترى"، وأبود لامة «المسلم» يأخذ حقه المدفوع ثمنه مسبقاً، والذى لايناقشه فيه أحد من علماء الأمة «المسلمين». واللون الأخضر مثقل هنا بالعلامة الإسلامية الشائعة خاصة وهو المشهد الوحيد الذى يظهر فيه أبو دلامة مرتدياً لوناً وردياً لرداء النوم.

فهل أتحدث عن منمنمات؟

ربما

إن المخرج يتعامل مع اللون فى هذه المسرحية بثراء ومراوغة تحاكى تماماً ثراء شخصياته وتناقضاتها، وتعدد أو اتساع مفهوم الكلمة الواحدة.

والمفارقة الأساسية فى المسرحية أنه بينما يبدأ العرض بنفى الجدل والمجادلين من ساحة التاريخ وخشبة المسرح برمى ابن الشرائجي ب «الكفر» وسجنه تمهيداً لمواجهة العدو «الكافر»(!) تنبنى حركة النص على متتالية من المجادلات والخلافات الحادة فى الرأى، مما يفسح الطريق إلى إحلال شخصيات محل أخرى، وتراكب وجوه فوق وجوه، أو زوايا من وجوه، وظلال تتداخل مع أخرى، بحيث يحل محل التجاور المكانى فى اللوحة التكعيبية- المتحركة هنا- توالى المشاهد قريبها وبعيدها، وزمن الأداء محل المساحة.

ومما يساعد على إبراز هذا الملمح النصى قوة أداء الممثلين جميعهم، وتوفر على ملامح أدائية خاصة لكل شخصية بحيث يستمر تراسلها مع الشخصيات الأخرى فى حضورها وغيابها فى المواقف المماثلة، بالإضافة إلى عنصر هام هو الحركة المسرحية التى اختطها عصام السيد والتى تتيح إمكانية تذكر جمل بعينها فى مشاهد سابقة فى المشهد الحاضر. والمثال الأسهل والأكبر على ذلك هو الحركة تجاه منتصف مقدمة المسرح والسلم لكل من: آزدار، وشرف الدين وابن خلدون، والشيخ التاذلى، والتى تبرز مونولوجاتهم أو مقاطع حواراتهم المطولة، فيستدعى بعضها البعض، على اختلاف اتجاه الإضاءة فى كل مشهد.

فالجدل بين آزدار نائب القلعة - أحمد عبد الوارث ومحمد بن أبى الطيب - أحمد الطمانى - ورفضه لمشاركة الجهاد، يذكرنا باستنكار التاذلى لابن الشرائجى وسجنه، وكذلك يحل شرف الدين محل جلال الدين فى جدله المطول لابن خلدون فى مجال آخر من العلم فى الجزء الثانى من المسرحية. ومن الغريب أن ابن خلدون العالم الكبير المتخاذل عن الدفاع عن المدينة وعضو المفاوضة مع



تيمور لنك يتسع صدره لمجادلة شرف الدين بينما يضيق التاذلى بمبدأ المجادلة نفسه. إلا أن شرف الدين - ناصر سيف - من جهة أخرى يتخذ التاذلى قدوة ويحاكى منطق الحلم عنده.

وبينما يبدو آزدار فى مونولوجه الموجع الشامخ الذى يجُب كل تناقضات العسكرى يدافع عن نفسه ضد اتهامات ابن النابلسى - سمير عامر - ابن أبى الطيب بالبحث عن بطولة أوصيت أو إمارة، إلا أنه فى ذات الوقت يرد على تعليق ابن خلدون على شهادة التاذلى واتهامه بالوسوسة أو الغفلة أو الجنون. وفى الخلفية عن بعد - إذا تعاملنا مع التوالى الزمنى بمبدأ التجاور المكانى فى اللوحة - يظهر أحمد - سعيد الصالح - أحد أفراد الشعب قزماً صغيراً يردد ذات الكلمات عن البطولة والشرف والعقيدة العسكرية فى حماية المدينة، لكنه لايحتملها فيسكر دائماً ليستمد قوة، بل يصبح السبب الذى يأتى بالتتار إلى بيت أخته خديجة - هالة النجار - فيقضى عليها وعلى زوجها وطفلهما المنتظر.

والغريب أنه فى الحوار الدافىء الذى يسبق الاستسلام بين آزدار ونائبه - شهاب الدين - أحمد فؤاد سليم - عندما يقول آزدار.. فى أوقات الضعف والانحلال، الأحلام باهظة التكاليف، وكنت أخشى دائماً أن نتوه فى الحلم و نضيع الممكن» تتردد كلمات ابن خلدون فى مشهد سابق وهو يقف تحت إحدى الوحدات كأنها مسلة يضاء جزؤها الأعلى بإضاءة كابيه والكلمات عليها متداخلة قديمة: «فى هذا الغروب الشامل قد تكون قبسة الضوء الوحيدة هى وصف الغروب والشهادة عليه».

ويبدو فى تلك اللحظة جناح شهاب الدين وشرف الدين والتاذلى هو جناح الشعراء يقابله جناح الواقعيين أمثال ابن خلدون وآزدار على تضاد موقفهما التام من المحنة!

وعلى هذا النحو من التحول الدائم الدائب للعلاقات ومواقف الشخصيات فى مجرى الأحداث والمجادلات والتكشفات، بحيث تأتى مناطق اللقاء والاتفاق عذبة، ترتفع فوق كل الصخب والعنف، وتريح العقل المرهق، وإن لم ترحم النفس من ألم موجع لما يحوطها من سخرية الأحداث وحتمية الهزيمة.

إن لقاء الجارية ريحانه - معتزة عبد الصبور - الخاطف بشعبان المجذوب - عماد العروسى - الذى يبحث عن أمه وينادى عليها، حين تُغتصب ريحانه، وحين يُقتل التاذلى، وحين تموت القلعة، أو سعاد ابنة التاذلى، ويندفع فى كل مرة ليغير من وضع الأعمدة، لقاء قصير لايستغرق إلا دقائق معدودة. تضمه إليها وظهرها للجمهور تهدهده، تطعمه من ثديها..

سأكون أمك

كلهم تتار وأنا وأنت غريبان

وتوحى حركة الهدهدة بحركة المركب تهتز فى النهر - نهر بردى ربما - مع نغمات سمير حبيب التى تحاكى حركة المياه فى النهر، وهو العبور الذى لايكتمل إذ تنطلق المدافع والحرائق فيفترقان، لكنه يكتمل بلقاء شرف الدين وسعاد ابنة التاذلى - سوسن بدر-.

إن سعاد فى مشهد سابق وعلى سلالم منتصف مقدمة المسرح، وفى لون أزرق شفيف، تصف مناماً لاتستطيع الأذن أن تخطىء فيه وصفاً شاعراً لخروج

الفلسطينيين من بيروت عام ١٩٨٢، وطائر كبير يهدر فوقهم في صيف بيروت، في رد ساخر أسيان على منام أبيها. لكنها في ذلك المشهد، وعندما تتيقن من الهزيمة، ويجتاحها الشك، تغلق الأبواب عليهما - هي وشرف الدين - الواحد تلو الآخر من عمق المسرح إلى مقدمته حتى «دعنا نحلم... دعنا نحلق فوق الانقاض والعذاب... دعنا نبدع نصراً صغيراً يخصنا نحن الاثنين. سنعلو على تيمور والتتار، سنعلو علي مرارة الهزيمة، وسنحلق في سماء صيفية زرقاء»

يمتزجان في خيال الظل وتحلق أذرعهما معاً كطائر واحد كبير يتحدى على أنه محض «خيال» طائر الكابوس الذى أصبح واقعاً مخيفاً سجله المؤرخ. ويعبران النهر مثل أبيها، لكن لكل عبوره.

وتتدفق موسيقى النهر وتنعكس ألوان السماء الصيفية على نهر بردى، الشاشة البيضاء بطول المسرح وعرضه. وهي اللحظة الوحيدة التي يتحول فيها نهر بردى بإرادة بشرية ومؤثرات إخراجية فنية من عنصر طبيعي لامبال بما يحدث للبشر، تماماً كابن خلدون/ المؤرخ الذي يردده كلازمة مسرحية تاريخية تنهي أغلب مقاطعه، إلى عنصر متفاعل مع مصائر الناس ويغمرهما الماء.

ويحد ذلك الانتصار الصغير مشهد سابق لاقتحام التتر لبيت مروان - فاروق عيطة - ويردد مشهد اغتصاب التترى لزوجته مخيّلاً مشهد اغتصاب جارية أبى دلامه حيث الكل تتار من جهة، ويسخر في ذات الوقت من عذوبة تنفيذ ليلة/عرس شرف الدين وسعاد.

ويحد كذلك مشهد الانتصار الصغير هذا مشهد لاحق لتسليم القلعة، حيث يرتدى آزدار رداء من ذات الخامة التي ترتديها سعاد وبنفس اللون الأبيض: الانتصار الصغير، التحليق، العرس، الهزيمة، الجناز في منظومة واحدة.

وبنفس ذات الجملة الموسيقية لـ«وطني حبيبي الوطن الأكبر» التي تم توزيعها على مناطق العرض بإيقاعات مختلفة تتراوح بين السخرية الشديدة من العسكر السلطاني إلى الجلال المهيب لموكب «هزيمة» آزدار وعساكره بعد صمودهم البطولي في القلعة.

* * *

وبرغم إنطلاق شعبان المجذوب الذي يحتل تعاطف المشاهد ويُعد ضمير المرحلة التي يعاصرها بعد مواجهة آزدار لكل من أبي الطيب وابن النابلسي، يدفعهما بعيداً وهما ينقبان أسوار القلعة تلك التي تحيط أسفل خشبة المسرح، وهما يرددان «الخلاص» لاتملك إلا أن تتساءل - والأقبية تضيء - أليست تلك القلعة هي سجن المدينة الذي سجن فيه جلال الدين ومعارضو السلطان؟

والمفارقة أنه عندما ينفى آزدار الرجل العسكرى المعارضين ويسجنهم، كما نفي من قبل التاذلي أهل الاجتهاد، وعندما تقهر العقيدة الدينية والسياسية على السواء لاتجتمع إلا كلمة أصحاب المصلحة من التجار أو التجار العلماء في تشكيل درامي يسخر من كل ذلك الأمل في اجتماع كلمة الأمة على فكرة أو «مصلحة»(١) بدءاً من التاذلي وانتهاء بشرف الدين. ويطلون على ابن خلدون طلة فكاهية من بين الأبواب كأنهم الأربعون

حرامى.

ويجمع المخرج بينهم فى الملبس وحركتهم المتمايلة حتى عندما يغيب الإيقاع القرآنى الذى يصغون إليه، وقرب نهاية العرض يجمعهم فى كادر تضيئه إضاءة جانبية، وهم يقرأون الفاتحة على اتفاقهم بتسليم المدينة، عصابة الأربعة وقائدهم أبو دلامة التاجر. ومن ألطف مايحدث أن يأتى على لسان أبى دلامة السؤال الذى عادة مايدمى قلب الشخصيات التراجيدية الجليلة: أين أخطأنا؟ وذلك فى حواره الاخير مع ابن مفلح - سامى عبد الحليم-. وعندما يخرج من عنده يحذف المخرج مشاهد تعذيب التى تعكر ذلك الاتجاه فى الشخصية، ويترك ابن مفلح لموته وقبره مردداً منطقه فى عقد الصفقة والذى لم يكن يحتمل الخطأ، وكاد استيلاء التتار على ماله أن يذهب بعقله. فى أقصى عمق المسرح من ناحية اليمين تكشف الإضاءة الخلفية أكثر من أى وقت مضى حقيقة الخلفية المرسومة فى العمق، وتنفى محاكاتها للواقع، فهى مجرد صورة خادعة ومزيفة زيف الصفقة التى عقدها أبو دلامة السياسى التاجر.

سؤال يفضى إلى سؤال، وتناقض يفضى إلى آخر، وتتولد الطاقة المأساوية فى العرض من توزع الوعى بين اختيارات وأنماط من التفكير وشخوص لها نفس القوة فى حق عرض منطقها، بحيث لاتنفرد شخصية بكامل ثقتك أو تعاطفك، أو بكامل إنكارك أو احتقارك، تتولد الطاقة المأساوية فى العرض من حرمانك من ذلك الشعور المريح بالمطلق والنهائى والحاسم. وإنما يفضى بك الإعجاب أو الإنكار إلى معرفة أعمق وتشكك أكبر. ويصب ذلك مرة أخرى فى المحنة الكبرى: موكب التاريخ مقابل ضغط اللحظة الآنية والظرف التاريخى العصيب، أو زمن الرواية مقابل زمن الحدث الفعلى.

وهو ما ينتهى بكل من: شرف الدين، وابن خلدون، واقفين على قدم المساواة متجاورين يواجهان الجمهور فى منتصف مقدمة خشبة المسرح:

شرف الدين: ياترى يابن خلدون التاريخ حيقول عنك إيه؟

ابن خلدون: التاريخ مش حايفتكر إلا العلم إللى أبدعته والكتاب إللى وضعته، وما حدش حيفتكر الأحداث والمواقف العابرة إلا واحد موسوس زيك أو زى مؤلف المسرحية.

وبالفعل لايذكر التاريخ إلا مقدمة ابن خلدون بكل الإجلال والإعجاب بعقبريته والإفادة من علمه، ويستطيع أن يفهم شبقه العلمى، وحرصه على تخطى جميع المخاطر حرصاً عليه. ويرفرف أحياناً منطق «خيانته» بقوة: «وهذه البلاد التى تنوح عليها مهترئة، ومغزوة بلا غزو، هل أتحمل السير فى ركاب تيمور؟ نعم... ولمَ لا؟ أريد أن أعرف وأن أسجل أريد أن أستكمل خبرتى، وأن أزيد علمى إتقاناً واكتمالاً، لقد سرت فى ركاب أمراء وسلاطين لايستحقون أن يكونوا جزمة لتيمور.»

لكن البراعة الدرامية لامتزاج المؤرخ القديم بابن خلدون وخروجه عن حياده قرب النهاية عندما يتجه نحو منتصف مقدمة المسرح، فى موقع يذكرك بحجة ابن خلدون عن زمن الاضمحلال، وتسجيل عوامل الانهيار فى وقت الغروب، ليصف حريق دمشق لثلاث ليالٍ حتى لم يبق غير «صور فى التراب تعفرت»، لكأنى بابن خلدون يعترف بهول مافعل وفداحة

ثمن علمه، كما سبقه إلى ذلك ابن مفلح فى نسق التوبات والاعتذارات الذى يلف النص، أو كأنى به يكشف عن الصعوبة المضنية للمصير الذى اختطه لنفسه، الوجه الآخر لابن خلدون ربما. و«ربما لن ندرى أبداً» كما تقول سعاد قبل أن تنتحر.

* *

وبعد فإن روعة ديكور أشرف نعيم وثراءه الجمالى والوظيفى والدلالى وامتزاج عناصره اللونية بألوان الملابس وتنويعات الإضاءة والتوازن بين عمق المسرح ومقدمته فى استخدام الشرائح والرسومات، تشكل متعة بصرية تفوق الوصف سواء فى الانطباع الفسيح والعميق للمكان وقدرته على التحول من مكان درامى إلى آخر بيسر قلب صفحة كتاب أو الاحتفاظ بخاصية التدرج النحتى مستفيداً من تنويعات أساليب ومواضع الإضاءة الأمامية والخلفية والسفلية والجانبية. يتحقق توازن نادر بين دور الإضاءة فى نقل الإحساس بالزمن الواقعى وبين الاستخدامات الشعرية الدلالية التى أشرنا إلى بعض تجلياتها وطريقة عملها، مع تزايد الإضاءة الجانبية يصاحبه إظلام الخلفية قرب نهاية المسرحية، مما يوحى بوطأة النهاية وتحول الشخوص إلى صور تنمنمها ريح الزمن التى لاتلبث أن تمحوها كما خطتها، جميلها وقبيحها بلا تمييز أو رحمة.

وتأتى الموسيقى لسمير حبيب على نفس الدرب فى تنويعها وتوظيفها الساخر المؤلم، ولولا ضعف فى التصميم والتنفيذ لبعض الرقصات التعبيرية للامسنا الكمال.

ثم نختتم بتلك الوحدات البشرية التى تشتبك بوجودها الحى مع التشكيلين البصرى والسمعى. فمنذ عهد بعيد لم أر هذا النوع من التمثيل الذى يتميز بلطافة الحركة وتنويعاتها وحساسية الأداء الصوتى وإيقاعاته، والتى تجعل من كلمات النص شبكة من التراسلات الشعرية.

فمحمد السبع دفقة من الإيمان والتنويع الصوتى المتألق.

وعبد الرحمن أبو زهرة يتألق فى بهلوانية التاجر والخروج والدخول فى الشخصية بخفته الحركية و«صياغته» الصوتية، ويعد مشهده الحركى المطول حتى يقضى وطره من الجارية مع طريقته فى عد الدراهم التى دفعها تلخيصاً لشبقه للمال والمتعة.

وحمزة الشيمى فى أجمل أدواره استطاع أن يستفيد من خاصية الإبعاد عن الواقع التى يتميز بها ابن خلدون فى خلق تأثيرات كوميدية بنفس الدرجة التى يبرز فيها قناعات ابن خلدون العلمية، أو الوجه الآخر للمؤرخ المتعاطف فيه عند نهاية المسرحية مع خطوة حركية وئيدة جديرة بعالم كهل ولاتخلو من استخدام فكاهى فى بعض الأحيان. وإن كنت أتمنى لو أنه حافظ لمدة أطول على نبرة المؤرخ المحايدة إذ هو بدأ مبكراً التأفف وعدم الرضا.

أما أحمد عبد الوارث فمفاجأة هذا العرض، ويعد مونولوجه عن دوافع صموده فى القلعة دفاعاً قذاً عن الرجل العسكرى وقلباً للمنظور رأساً على عقب، بحيث يستطيع فى لحظة أن يحصل على التأييد الكامل ويجب كل المتناقضات. كيف لذلك الرجل الذى يبدو وكأنه لايفكر إلا فى المؤن والذخيرة وتأمين القلعة والجند من

الأعداء أن يتدفق هكذا مرة واحدة بكل الصدق والإيمان والقدرة على التعبير.

تأتى رقة لفتات نائبه أحمد فؤاد سليم وتلقائيته وعمق تأثره تجسيداً للفارس الحالم والرفيق الذى يؤمّن ظهر رفيقه حتى النهاية.

بينما يقف أحمد الطمانى نداً قوياً لآزدار فى مواجهتهما.

ويكون سعيد الصالح وفاروق عيطة ثنائياً يكشف تجاهلاً آخر يسهم فى أبعاد الهزيمة، ويوازن غياب الجدل، وهو غياب الوعى بهموم الناس الصغيرة وأهميتها. وإن أنسى لا أنسى السخرية من المنطق التجارى فى الجهاد أيضاً.

(سعيد الصالح وأحمد): أنت أيضاً ستكون لك حصة من المجد.

فيزعق فيه مروان واقفاً تاركاً إياه فى أقصى يمين المسرح: خذ حصتى، خذ حصتى يا أخى.. فأنا لا أبحث عن المجد.

ويكون ثالوث العلماء: سامى عبد الحليم وسمير عامر ومؤمن البرديسى مجموعة كاريكاتورية متألقة. ويستفيد سامى عبد الحليم من تاريخ المبالغات الفكاهية فى التمارض أو التدلل أو الشخصية اليهودية فى التراث المصرى يساعده ضيق العينين وخنفة فى الصوت، حتى يفاجأك بوعيه المتأخر فى نهاية المسرحية بالأخطاء تأهباً للموت.

ويظهر ثالوث آخر يمثل الأقليات والغرباء: ناصر عبد المنعم بعقلانيته محجماً حركته وانفعاله فى دور جلال الدين بن الشرائجى، ومعتزة صلاح عبد الصبور الجارية التى لايُعرف اسمها الحقيقى بوجهها المعبر المستوحش، وجسدها الذى ينتفض رعباً وحساسية وصوتها الحنون - وإن كنت أتمنى لو تنطق تترى بعد طول خرس بشىء من المعاناة والتدريب يماثل مقاومتها الحركية فى مشهد الاغتصاب، ويكتمل الثالوث بعماد العمروسى - شعبان - برعشة جسده وحركته المشوهة القلقة ودموع المعاناة الصامتة.

ويحمل نبل النص والشخصية ناصر سيف لآفاق جديدة تتخطى الوجه الوسيم وتقدم هالة النجار دوراً مختلفاً تماماً عن الذى تألقت فيه فى «عطوة أبو مطوة» لتحجم سخونتها فى خدمة نموذج المرأة المطيعة.

وما أظننى استخدمت لفظة بهاء من قبل فى الوصف، فلو أن هناك طلعة بهية بحق فهى طلعة سوسن بدر فى دور سعاد بجسدها المشوق الشامخ ولطافة حركتها نموذجاً لامرأة مختلفة مزودة بالعلم والثقة والبراءة وخفة الروح التى تنقلب إلى اقتحام لخجل شرف الدين أو غضب شرس وهى تدور فى حلقات تسأل عن الله ووعده، أو هلع وبرودة تسريان مع وصف العزلة وإنكار الأهل والأصدقاء فى (المنام - الحصار).

كان جزءاً من المفارقة فى مسرحيتها السابقة «سجن النساء» أنها أخفت كل هذا الجمال والتألق فى غيبوبة على مدى المسرحية حتى تسفر عنهما فى نهايتها.

ألا أدام الله عليك الوعى والتألق.

وأدامه على مخرج العرض الذى لم يفصح عن معاصرة النص بفجاجة ولم يزايد باختياره الواعى، بل تعامل معه بأسلوب شعرى، يناسب عمق تأمل الكاتب فى الأحداث المعاصرة والتاريخية على السواء.



غراميات صلاح عنانى

مصطفى المسلمانى

نطالع مدارس وأسماء تعيد ما قدمه الغرب من إبداعات، وأسماء أخرى يجردون لنا حياتنا، وآخرين يلهثون وراء الشطحات الفنية بلا فهم، وآخرين يتبدلون بين المدارس مع كل معرض، ويسمونها (مراحل)، وآخرين وآخرين....، ولكن تبقى قلة قليلة التى نستطيع أن نسمى مايبدعونه فناً، وهم يتنوعون بين «المعاصر» من الفنون، وبين الملتزم بمدارس الإبداع التقليدية، مع الاحتفاظ بإسلوبهم الخاص فى تقنية الإبداع، والقاسم المشترك بين هذه القلة المبدعة، هو رؤيتهم الصادقة إلى عالم يعشقونه، ويملكون تقنية إبداعية تفتح لهم أبواب مايعشقون،

فيعبرون عن أفكارهم تجاهه أو يفككون مفرداته، ويعيدون تركيب هذه المفردات فى رؤية يحبون أن يرونها كذلك أو يخلقون مفرداً جديداً تتمنى عيونهم أن تراه على وجه المعشوق، أو يقتنصون مفرداً شارداً من عالمهم الخاص، عالمنا العام، ويقدمونه لمشاهدى فنهم حياً مجسداً، أو مجرداً أو محوراً أو وحدة تشكيلية جديدة، لم يرها أحد من قبل. من هؤلاء الفنانين (القليلين) الفنان صلاح عنانى الذى كان معرضه طوال شهر ديسمبر ١٩٩٤. بمركز الهناجر للفنون. قدم صلاح لجهوره العريض عالم الحياة الشعبية بطريقته التعبيرية المعروفة. هذه المدرسة التى تمتد جذورها إلى قرون من تراث الفن، (بيتر بروجل) "جويا" (الجزار).... إنه انتماء إلى الالتزام والعشق. الالتزام بتقديم فنه إلى أوسع قطاع من المشاهدين، وعشق ما يقدمه بصدق.

فى هذا المعرض يقدم صلاح أعماله على ثلاثة محاور:

المحور الأول:

مشاهد (لحظات) رومانسية، استطاع أن يستخلصها لنا من أحياء التكدس والسرية والضجيج، واستطاع أن يقبض عليها ويقدمها لنا لنستمتع ببهجتها (المحاصرة بالخجل والسرية) مشاهد تراها وكأنك تتلصص على عالم سرى تحسد أشخاصه على استمتاعهم به، مشاهد يقتنصها فلا تفر بعد ذلك، بل تبقى فى تصاوير جميلة، وقد قدم لنا فى هذا المعرض حالة لونية جديدة عليه، الألوان فيها أكثر نقاءً، قد يتسبب فى إرباك المشاهد، حالة ارتباك من إيقاع الحركة وملامح التعبير الحزينة وحصار الكتلة داخل إطار اللوحة من جانب، وحالة اللون الحيوية المبهجة الجانب الآخر.





المحور الثانى:

فى هذا المعرض، البورتريه: وهو إعادة تقديم الصورة الفوتوغرافية القديمة، والتى أهملها الزمن لأشخاص كفت آلات التصوير عن تصويرهم بهذه الطريقة، إنه نوع من الإستمتاع بحالة تأثير فوتوغرافى لجمال خاص صادق، يراه فيها. إنه يقدم لنا فى هذه البورتريهات حالة أكثر مما يقدم شخصاً بعينه، حالة الصور القديمة لأشخاص مألوفة لدينا، تشعر أنها رسمت منذ زمن، وإن كانت ألوانها لم تجف بعد. وهذه التجارب على البورتريه هى من التجارب التى تميز مدارس الفن الحديث فى النصف الثانى من القرن العشرين، وقد قام بالعمل عليها عشرات الفنانين فى أماكن مختلفة من العالم، لكن هذه التجربة عند صلاح حالة إستمتاع بالرسم يداعب فيها الزمن.

المحور الثالث:

هو تقديم لوحات الشخصيات العامة (الأوبرا - القيامة...) فى تكوين أقرب إلى الجداريات، رغم المساحات الصغيرة المقدمة عليها وهى امتداد لأعماله المعروفة (بورتريه نجيب محفوظ)، ملصق (إسكندرية كمان وكمان)، ملصق (مائة عام من التنوير)، هذه اللوحات علامات تميز بها صلاح عنانى كتكوين وتجسيد (فورم) وخط ولون.

إن صلاح، فى هذا المعرض، يقول بأعماله أنه لايستطيع إلا أن يكون هو نفسه - فيكرر - صادقاً فيما يقدمه، وعاشقاً له، وواحداً من أهم أبطال لوحاته فى حالة غرام وضجر.

كلام مثقفين

تذكار من القدس!

مع أن هذا الكتاب يقع فى ١٣٦ صفحة من القطع الكبير جدا (٣٢×٣٥سم)، إلا انه ليس كتابا عن فلسطين (السليبة حتى إشعار اخر) أو عن مدينة القدس (التى ما تزال إسرائيل تعلن انها عاصمتها الموحدة والأبدية)، أو حتى عن الحرم القدسى الشريف، ولكنه يخصص هذه الصفحات كلها، لقسم واحد من أربعة وعشرين قسما يضمها هذا الحرم، لا تزيد مساحته عن عدة مئات من الأمتار هو «مسجد قبة الصخرة»..

وبهذه الصفة، فهو واحد من الكتب التى يندر أن تعثر على مثيل لها، بين إصدارات دور النشر العربية، فهو لا يطمح لتقديم العام والشامل والكلى، بل يتواضع فيقف عند الخاص والمحدد والجزئى، لذلك اختار القدس من بين فلسطين، والحرم الشريف من بين القدس، وموضعا واحدا من هذا الحرم ، هو مسجد قبة الصخرة- الذى بناه الخليفة الأموى عبد الملك بن مروان منذ ١٣ قرنا- ليتوقف عنده، فيقدمه لك بكل تفاصيله، وأدق جزئياته، حتى يكاد يتجسد أمامك، فتراه، وتلمسه، وتتعرف عليه، بصورة أدق مما لوكنت قد شاهدته بنفسك!

ومع انه كتاب، إلا أن الكتابة فيه قليلة جدا، فقد كتبه مؤلفه- الدكتور يوسف شوقى- بالكاميرا، ولم يمسك بالقلم، إلا لكي يخط سطورا قليلة جدا، تساعدك على قراءة الصورة، وتروى لك فى إيجاز ومن دون اغراق فى التفاصيل، أو مقارنة بين الروايات، تاريخ كل جزء من اجزاء هذا الأثر، الذي ظل المسلمون- على امتداد أكثر من ألف سنة- يضيفون إليه، ويحسنون فيه، ويعيدون ترميم ما طالته أيدى الأيام والأعداء منه، حتى العام ١٩٦٧..

وهو يتتابع بتسلسل منطقى، فيبدأ بصورة بانورامية عامة لمدينة القدس، تكشف عن موقع قبة الصخرة بين اثارها، لتقودك الكاميرا بعدها فتدخل بك من الباب الذهبى الذى دخل منه أمير المؤمنين عمر بن الخطاب المدينة، ثم إلى جبل الزيتون، فإلى الحرم القدسى الشريف، إلى أن تتوقف بك عند مسجد قبة الصخرة، الذى بنى فوق الصخرة التى عرج منها النبى محمد عليه السلام إلى السماء، فتبدأ فى حركتها البطيئة، ولقطاتها المقربة بعدسات مسطحة ومقعرة ومحدبة فائقة الحساسية- تتوقف عند كل جزء من الأجزاء الخارجية لهذا الأثر التاريخى العظيم: القبة الذهبية، والرقبة التى تتربع فوقها، ثم كل واجهة من واجهاتها، وكل ضلع من أضلاع المسجد الثمانية، وكل باب من أبوابه الأربعة، وما طرز به كل ذلك من زخارف ونقوش، وآيات من القرآن الكريم.. وما يحيط به من قباب صغيرة ومرافق وقناطر، ثم تدخل الكاميرا إلى المسجد من الداخل، لتتوقف عند منحنى القبة، وحوافها والأعمدة التى تحملها، وما يزخرف رؤوسها من حليات ونقوش، ثم تعود مرة أخرى إلى الخارج فتتوقف عند الاضافات التى ادخلت فى عصور تاريخية مختلفة على واجهاته، وتتوقف عند نوافذه وشبابيكه، وتحلل مفردات زخارفها.

وأنت تشعر أن وراء كل صفحة من الكتاب، عقلا يفكر، وقلبا يشعر وذوقا يختار، وحسا مرهفا ينسق ويبوب، امتزجت كلها فى مؤلفه الذى التقط صوره، ووثق معلوماته بنفسه، وفى ناشره الذى تحمل نفقات طبعه، وهى وزارة الإعلام بـ «سلطنة عمان»، التى تقدم بهذا الكتاب نموذجا لما ينبغى على الهيئات الرسمية العربية أن تتخصص فيه!

إنه ليس كتابا فى الآثار فقط أو فى التاريخ وحده، أو فى الحضارة دون غيرها، فهو يقدم بصورة مبهرة تماما نموذجا لفن العمارة العربية والإسلامية، وشاهدا على مدى الدقة والاتقان التى كان الفنان العربى يمارس بها عمله فى تلك العصور البعيدة، ثم إنه- فوق ذلك كله- كتاب فى السياسة، فأنت لا تستطيع أن تبعد عن ذهنك، وأنت تقلب بين صفحاته، تلك الحقيقة التى تقول بأن القدس- ومن بينها قبة الصخرة- لم يعد، وبأن ما يجرى الآن ليس الطريق إليها، أو تبعد عن اذنيك وقلبك، ذلك النغم الشجى، الذى تختتم به "فيروز" أغنيتها عن "القدس" العتيقة.

«ياصوتى ظلك طاير/ زوبع بها الضماير/ خبرهم ع اللى صاير/بلكى بيوعى الضمير»!

وها نحن قد زوبعنا معك ياست فيروز.. لعل وعسى!!

صلاح عيسى

رقم الإيداع ٧٥١٢/ ٩٢

السعر ٢ جنيه

الأمل للطباعة والنشر ت: 3904096

مايو
١٩٩٥

العدد
١١٧

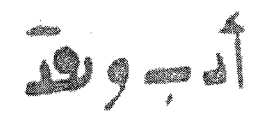
مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

أفـــول «الشـــعراوي»

مختارات من شعر مهدي الجواهري



الــزمن المبتــور للتحديث العربية ولغــة التــصــوف



مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى الوحدوى

مايو ١٩٩٥

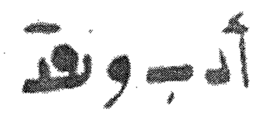


المحتويات

■ الديوان الصغير

■ الحياة الثقافية

■ كلام مثقفين



التصميم الأساسى للغلاف للفنان :
محيى الدين اللباد

الرسوم الداخلية ولوحة الغلاف للفنان :
محمود الهندى

البورتيهات الداخلية للفنان :
جودة خليفة

الإخراج الفنى : حسين البطراوى

أعمال الصف والتوضيب الفنى مؤسسة الأهالى :

سهام العقاد ، عزة محمد عز الدين نعمة محمد علي ، منى عبد الراضى
مراجعة لغوية : عبد الله السبع
المراسلات :

مجلة أدب ونقد / ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت
«الأهالى» القاهرة / ت ٣٩٢٢٣٠٦ / فاكس ٣٩٠٠٤١٢

■ الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر

أول الكتابة

هذا هو عدد مايو ذلك الشهر الذى يحمل لنا مع مطلعه عيد العمال الذى تحتفل به الطبقة العاملة والمنتجون عامة فى جميع أرجاء المعمورة وهم يمجدون قيمة العمل الذى ينتج الثروة الهائلة للبشرية كلها بينما يحصلون على أقل القليل وكثيرا ما يأكلون الحصرم.

وكما يقول الشاعر الكبير محمد مهدى الجواهرى للعمال

بكم تبتنى شرفات الحياة

وينشق للفجر منها عمود

ثم:

اذن أنتم الدهر ومن حقكم

جان يومكم أن تسودوا

ويبشرهم أن الطغاة إلى زوال مهما طال الزمن:

غدا سيبيدون إن الشعوب

وإن أبطأت زحفها لا تبيد

ومع ذلك فإن العيد لا يحمل للعاملين هذا العام من البهجة وأمارات النصر الصغير أو الكبير قدر ما يحمل من الأزمات والتراجعات التى تمتد بإتساع الدنيا حيث الهجوم المنظم على الحقوق التى كانوا قد اكتسبوها فى زمن سابق، هجوم تقوم به الرأسمالية العالمية وشركاتها عابرة القارات بعد أن انفردت بالعالم إثر سقرط التجربة الاشتراكية والاتحاد السوفيتى ولم يعد للكادحين من سند سوى كفاحهم وتضامنهم الذى لابد أن يكسر القيود يوما بالأنفاس الحارة للنشيد الجماعى وللروح الاممى الذى هو أحد أسلحة العمال فى مواجهة الوحشية الرأسمالية التى تجتاح العالم أجمع:

هنا لك سوف يغنى لكم

على وتر القلب هذا النشيد

كما يقول الجواهرى مرة أخرى:

وفى شهر مايو جرى اغتصاب فلسطين وأنشئت الدولة الصهيونية على أرضها سنة ١٩٤٨ بعد تشريد غالبية شعبها،

وعلى مدى ما يقرب من نصف قرن قدم هذا الشعب الصامد الباسل والشعوب العربية التى تعرضت للعدوان ولاحتلال أراضيها وتعويق مسيرة التقدم فيها تضحيات سخية فى مواجهة التوسع الصهيونى المدعوم بالأمبريالية والرجعيات المحلية..

إن الدم الفلسطينى كما يقول الجواهرى هو شاهد عدل على الظلم/ إذا كذب التاريخ يوما صدقا.

وما تزال المعركة دائرة.. والعرب فيها الآن بلا سند سوى كفاحهم وتضامنهم الذى مزقته حرب الخليج الثانية أشلاء وهى تخرج العراق أكبر بلد عربى - بعد مصر- من موازنة الصراع مع العدو وأصبحت الأمة العربية مهددة بمشروع السوق الشرق أوسطية الذي تخطط له إسرائيل باعتبارها شيلوك الجديد.. المرابى العصرى المدجج بالسلاح النووى.

وبهذه المناسبة ننشر مقالة للباحث الأردنى «ناهض حتر» «رؤى اشتراكية فى مجابهة الصهيونية» الذي يسجل أن: «الوعى العربى العفوى- أى التجريبى هو كذلك وعى براجماتى، والمحصلة أنه وعى براجماتى مهزوم، فلأنه براجماتى فهو ينظر سرا أو جهرا إلى «النجاحات» التي حققتها وتحققها الصهيونية على أنها دليل ملموس علي صحة الصهيونية..» ويقدم لنا الباحث خطة واقعية لمواجهة هذا المشروع الهمجى فى زمن الغروب العربى.

«لسنا الآن فى مرحلة حل القضية الفلسطينية، ولا تحرير الأراضى العربية المحتلة سنة ١٩٦٧، إننا الآن فى مرحلة المقاومة الأولية البسيطة دفاعا عن الوعى القومى فى مواجهة الإيديولوجية الصهيونية والتصهين الفكرى والثقافى...».. وباختصار مهمتنا الممكنة، ولكن المثمرة هى الدعاية الاشتراكية ضد الصهيونية، بوصفها وحشا رأسماليا، وضد الرأسمالية التابعة بوصفها أساسا لإنتصار الصهيونية..»

وقد بادرت مجلة "إبداع" بإصدار ثلاثة أعداد متوالية منذ أول يناير الماضى حول «ثقافة إسرائيل.. دعاوى التطبيع وأبعاد المواجهة» لتضع بين يدى الرأى العام الثقافى مادة غير مسبوقة فى كثافتها وإحاطتها بثقافة العدو وهو عمل نبيل ومفيد يستحق التحية للصديقين الشاعرين «أحمد عبد المعطى حجازى» و «حسن طلب»..

أما الموضوع الأدبى الرئيسى فى عددنا هذا.فهو عن » التاريخ فى الأدب» إذ تقدم لنا الزميلة «غادة نبيل» الجزء الأول من وقائع مؤتمر

قسم الأدب الانجليزى بجامعة القاهرة الذى دار حول هذا الموضوع.

وفى هذا السياق يقدم «إدوارد سعيد» المفكر الفلسطينى الأصل الذى تعلم فى مصر وحصل على الجنسية الامريكية وبزغ نجمه كمفكر وباحث فى العالم الغربى- يقدم نموذجا للمثقف الأممى كإمكانية.. يقول سعيد:

«أشعر أننى أنتمى إلى أكثر من تاريخ وإلى أكثر من جماعة...»

وهو يتساءل عن «كيفية مصالحة الخصوصية الثقافية والأممية الثقافية» ، ويدعونا إلى تفتيت ما وصفه «بأساطير الذات القومية، وتخليق تكوينات جديدة حتى لا يلجأ المواطن العربى إلى الغيبيات الماضية بحثا عن سلوان أو حلول تنتمى لعصور أخرى...»

وفى بحثها عن شعر الحرب تقول لنا الباحثة د. نادية الجندى إن «التاريخ يعلمنا أن أعظم الخيانات تبدأ عندما نؤمن بعجزنا عن التغيير..»

أما «جون دراكا كيس» فيحدثنا عن «الطاقة الاجتماعية والتاريخية التي تتولد فى الكثافة الجمالية أو الفنية أى قدرة النص أو المنتج الثقافى على إثارة العقل، وتحريك العقل والحواس لدى القارئ حتى بعدموت المبدع نفسه أو حتى بعد موت ثقافته ولو بقرون، الثقافة بهذا المفهوم- لدى الناقد- هى منتج تاريخى لمجموع الطاقات اللغوية والاجتماعية فى العمل الفنى...»

ولأننا نتفق مع سؤال أحد المشاركين فى مؤتمر كلية الأداب:

كيف يمكن أن نعقد مثل هذا المؤتمر دون مشاركة المؤرخين؟

فقد أرسلنا هذا التقرير طلبا للتعليق إلى كل من الدكتور «رفعت السعيد» المؤرخ، و«محفوظ عبد الرحمن» المؤلف الدرامى الذى سبق أن قدم لنا فى «بوابة الحلوانى» معالجة درامية عميقة وبارعة لفترة هامة فى تاريخنا الحديث حين نضجت الظروف الموضوعية لإندلاع الثورة العرابية ثم إحتلال الانجليز لمصر وذلك لأن مفهوم علم الأدب إتسع اليوم ليشمل الفيديو والسينما والثقافة الشعبية»

ويواصل الدكتور «نصر حامد أبو زيد» دفاعه عن الشعر فى سياق قراءاته التاريخية العميقة المتجددة للتراث العربى الإسلامى، هذه القراءة التى تتحدى بجديتها الخطاب الإنشائى الدعائى الفج وتفضحه.

وفى مقالتها عن الزمن المبتور للتحديث تؤكد المحررة أن نمو الأشكال الأدبية الحديثة فى مصر والوطن العربى قد تأسس على جذور عميقة



ضاربة فى تراث المنطقة وليس صحيحا أنها فنون وافدة كلية، وأنه على العكس من الشائع- هذا الشائع الذى يتماهى مع المركزية الأوروبية، ويرى أن الحداثة الرأسمالية دخلت إلى الوطن العربى بفعل الاستعمار الذى «طور» المنطقة وفقا لدعاته- على العكس من ذلك فإن الاستعمار قطع الطريق على التطور الحر المستقل للرأسماليات العربية التى سقطت بسبب هشاشتها- فى مستنقع التبعية وعجزت عن تطوير الأوطان وتفجير ديناميات التقدم المتواصل فيها.

وقد وقع خطأ فادح فى العدد الماضى حين قدمت فى أول الكتابة لبحث الدكتور «سامى على» مدير وحدة الأبحاث النفسجسمية عن «العربية ولغة التصوف الألفاظ المتضادة المعانى ومفهوم اللاشعور» بينما نشرنا مقاله عن «الحلاج وشعرية التصوف» ويبدأ البحث الذى ننشره فى هذا العدد من إنتقاد النظرة المركزية الأوروبية التى تنسب لنفسها الحضارة وترد اليها باقى الحضارات، وغنى عن البيان أن هذه النظرة التى كانت قد انتقدت وثبتت عنصريتها وعدم علميتها أخذت تنبعث من جديد بعد سقوط المعسكر الاشتراكى وهيمنة ما يسمى بالنظام العالمى الجديد.

يدخل «سامى على» فى جدل راق ومن واقع معرفة عميقة بكل من اللغة والحضارة الإسلامية والحضارة الأوروبية حول الظاهرة موضوع الدراسة.

ويكشف لنا الزميل «وائل عبد الفتاح» فى نقده للعرض المسرحى «ديوان البقر» عن الكيفية التى يدمر بهذا التوجه الإعلامى عملا فنيا، وكيف أن التجريد الذى لا تاريخ له قد تسبب «فى إسدال ستائر كثيفة على ما يجرى فى الواقع..»

ويصبح الخصم- الذى يستحيل معرفته فى حالة التجريد معرفة حقة- يصبح «مجرد فكرة صغيرة سوداء عابرة على ثوب الحقيقة الأبيض الناصع بإطلاقية لا تفارق التقديس أبداً..»

«والإعلام يلح على انحياز المتلقى غير المشروط فى طابور المؤيدين والمهللين.. وهنا يختلف الفن تماماً حيث الحضور الأقصى للوعى والرؤية والتفكير وليس الإنفعال فقط.. الفن ديمقراطى.. ولكن الإعلام لا يحتمل سوى الفكرة الواحدة.. حيث «الحضور الطاغى للدعاية..»

وقد سبق أن غضب منى الصديق الكاتب المسرحى «محمد أبو العلا السلامونى» لأننى إنتقدت الكتابة المتسرعة الخالية من الروح أحادية النظرة فى نصه هذا والذى أراده «طلقة» ضد الإرهاب فكانت هذه

النتيجة التى يصفها «وائل» وصفا دقيقا «بالدعائية» على طريقة.. احتفالات التليفزيون بالأعياد القومية.

ولعل مايكتبه المفكر الإسلامي «خليل عبد الكريم» أن يحمل ردا ضمنيا على «السلاموني» ينقض حالة الإنصياع أو «البقرنة»، فخليل عبد الكريم يسجل حقيقة أن نجم الشيخ «الشعراوى» قد أخذ فى الأفول بعد أن كان قد دأب على وضع مستمعيه فى حالة «بنج كامل» هى صنو البقرنة والإمتثال الكلى.

وفى ملاحظاته على «قصة الحى الغربى» التى تقدمها فرقة جلال الشرقاوى يرى الصديق الشاعر «ماجد يوسف» أزمة المسرح المصرى الخانقة من زاوية جديدة إذ ما يسمى بالإقتباس أو التمصير هو «التطفل الإبداعى على إنجازات الغير، بل وتشويهها عن قصد- عبر اعتسافات ومعالجات عرجاء الغرض منها تضبيطها على الواقع المصرى..»

وفى ندوة الإبداع القصصى لدى المرأة والتى نظمها المجلس الأعلى للثقافة فى سياق نشاطه الكبير المتشعب أثيرت قضية الخصوصية النسائية مرة أخرى.. وتكاد الإجابة الرئيسية للندوة أن تتفق مع ما قاله رئيسها الناقد الدكتور «على الراعى» بالنظر إلى الأدب الذى هو بوصفه «نشاطا إنسانيا هم عام وتكليف مشترك، ودعوة إلى الندية التامة بين الرجل والمرأة، تلك الندية التى توحد لا تفرق..»

أما الديوان الصغير فقد اخترنا أن نقدمه لكم هذه المرة من أعمال شاعر عمودى فضم هو «محمد مهدى الجواهرى» الذى أسقط عنه النظام العراقي جنسية بلاده مع شاعر كبير آخر هو «عبد الوهاب البياتى» فى إجراء استفزازى معاد للحرية يجترئ على الحقوق التى لا ينبغى أن تمس مثل حق المواطن فى جنسية بلده....

وقد كنا ومازلنا نساند بلا حد حق الشعب العراقى فى الحياة وندعو بكل قوة لرفع الحصار الظالم عنه ولكننا لم نطابق أبدا بين النظام العراقى والشعب... وأيا ماكان موقف الجواهرى والبياتى فإننا نساندهما كإبنين بارين من أبناء هذا الشعب العظيم الذى يتعذب مرتين .. مرة ببطش النظام، ومرة أخرى بالحصار الذى يستهدف تدمير العراق.

اقترح علينا الزميل الفنان «حسين البطراوى» هذا الشكل الجديد الذى نفذه لنا فى العدد الماضى ، ورغم أن الاستجابة العامة له كانت إيجابية ومشجعة إلا أننا قررنا اختيار بنط أكبر قليلا حتى لا نؤذى عيونكم، وسوف يسعدنا أن نسمع أراءكم واقتراحاتكم حول هذا التجديد..

وكل عام وانتم بخير.

المحررة



دراسات

ندوة

التاريخ في الأدب

غادة نبيل

انعقد مؤخراً بقسم اللغة الانجليزية بكلية الآداب بجامعة القاهرة مؤتمر دولى يحمل عنوان "التاريخ فى الأدب"، كان فرصة للقاء نخبة من المبدعين والنقاد المصريين والأجانب الذين تناولوا جدلية العلاقة بين التاريخ والأدب عبر نماذج نصية معينة تداخل فيها الأدب العالمى مع الأدب المقارن مع استبعاد المؤرخين ودارسى التاريخ، الأمر الذى لاحظه وانتقده الكثير من الحضور منذ الجلسات الأولى.
ونحن إذ كنا نقدر للجامعة هذه المهمة الثقافية التنويرية التى من المتوقع أن يتضمنها الكتاب السنوى لأنشطة الجامعة والمؤتمرات قرب آخر العام (موعد صدوره) إلا أن تداخل أوقات انعقاد الندوات والمحاضرات تسبب فى صعوبة التوفيق بين أكثر من ندوة تعالج موضوعات معينة ضمت محاور بالغة الأهمية - وهو مالم تستطع كلية الآداب تفاديه.
لكن يبقى أن المحاور المهمة كانت متنوعة وشملت موضوعات مثل أدب الحرب ونماذج من الأدب الأفريقى المعاصر والأدب النسائى وخاصة الأفروأمريكى وشعر البيئة الوليد فى بريطانيا وغيرها من المجتمعات المهتمة بالحفاظ على البيئة... وهى كلها محاور جادة قدمت إسهامات جديد
- وإن ظلت أكاديمية الصبغة - فى مجال علاقة التاريخ بالأدب.
و"أدب ونقد" هنا تعرض لبعض أهم ما احتوته هذه المحاور والمحاضرات.

"أشعر أننى أنتمى إلى أكثر من تاريخ وإلى أكثر من جماعة"
بهذه الكلمات بدأ المفكر الفلسطينى الأصل والأمريكى الجنسية إدوارد سعيد محاضرة مطولة له وكان بالفعل نجم المؤتمر.
تحدث سعيد عن بداياته التكوينية فى مصر وكيف أن كتاباته فى السياسة والفلسفة والموسيقى - وهو دارس النقد المقارن والأدب الانجليزى - دفعت أمه إلى التساؤل "لماذا تزج بنفسك فى أشياء ليست فى اختصاصك ؟".
وتطرق المفكر العربى الأصل إلى تناول رؤية مفكرين مختلفين سواء أكانوا إيطاليين أم ألمان أم انجليز لما هية التاريخ وحركة تطوره وموقفنا فى الماضى وعلاقتنا به وقضايا مثل فقه اللغة وأزمة الثقافة العالمية بالنسبة للعرب وهل الحداثة مازق بالنسبة لنا ولماذا ؟و تحذيرات بعض المفكرين الغربيين من

احتمالات نشوب تحالف بين الإسلام والعقيدة الكونفوشيوسية بشكل قد يهدد الحضارات الأخرى.

وتناول سعيد كذلك قضية بالغة الصعوبة وهى كيفية مصالحة الخصوصية الثقافية والأهمية الثقافية فالتزوير الأيديولوجى للذات فى نظره يتم تلقينه وبثه عبر مقولات ودعاوى بناء هوية قومية. وتساءل ما إذا كان بالإمكان نزع روح الأسطورة المهابة عن الذات القومية وبناء ذوات أخرى عديدة بدلاً منها مستشهداً بأن أروع الأعمال الأدبية اليوم الصادرة بالأنجليزية مثلاً ليست هى بالضرورة الانجليزية المنشأ أصلاً وخالصاً إلى ما وصفه بالطبيعة "المغولية" أو المهجنة للتجربة الإنسانية. لكن تشديد المفكر الفلسطينى المنشأ كان على أهمية تفتيت ما وصفه "بأساطير" الذات القومية وتخليق تكوينات جديدة "حتى لا يلجأ المواطن العربى إلى الغيبيات الماضية بحثاً عن سلوان أو حلول تنتمى إلى عصور أخرى.

ومن الأسئلة المهمة التى طرحها سعيد كان السؤال التالى "هل يستطيع العمل أو النص الأدبى استرجاع كرامته الثقافية عبر أنماط زمانية أو مكانية؟. ثم أليست مهمتنا أن نجعل ذلك النص باستمرار محرضاً .. غير راض أو مُرض؟. ثم ألا يحتم ذلك - واصل سعيد - أن نحاول دراسة تاريخ آداب الآخرين عبر آداب المقاومة أو الأدب الرافض والواقع خارج نطاق المنظومة الرسمية السياسية والاجتماعية؟ خاصة أن مفهوم علم الأدب اليوم اتسع ليشمل الفيديو والسينما والثقافة الشعبية ولكل من هذه امتدادات فهناك تاريخ للمعارضة وتاريخ للمرأة وغير ذلك وكل هذه "التواريخ" لا يعبر عنها فى العادة التاريخ المدون أو المكتوب.

بالإضافة لهذا فإن نظريات اللسانيات واللغويات ومدارس التحليل النفسى وحتى الماركسية فى وجهة نظر سعيد (الذى يحسب على الفكر اليسارى المستنير فى الولايات المتحدة ، وانعكاساتها فى أعمال وكتابات أمثال فريدريك جيمسون أو الفرنسى جان فرانسوا ليوتارد حيث نلمح تحقيراً لما بعد الحداثة ومفهوم غياب التاريخ عند البعض أو حتى نهايته (مقولة فرانسيس فوكوياما) والحكايات العملاقة المحركة لروح الأمم (فى حالة ليوتارد) كل هذه من وجهة نظره لا توفر إجابة فى عالم سيطرت المركزية الانجليزية Angb Centcism الأوروبية طويلاً على تفكير فلاسفته (أويرباخ ورايمويد ويليامز) بل يتحتم عند معالجة التاريخ الأخذ فى الاعتبار أن هناك "تواريخ" مختلفة للأمم حتى مع تسليمنا- كما يقول سعيد - بأن أدب الرجل الغنى يختلف كثيراً عن أدب الرجل الفقير . (ودلل هنا على معالجات أنطونيو جرامشى صاحب التفكير الجغرافى فيما يتعلق بتعليلات فقر الجنوب الإيطالى المختلف والشمالى الإيطالى الغنى ضمن كتابه "قضية الجنوب"، متسائلاً بحسرة استنكارية عما إذا كان نمو الرأسمالية العالمية اليوم قد أدى إلى تباعد شطرى الكرة الأرضية بدلاً من تقاربهما ومؤكداً على أن السؤال الثقافى الأول لعالمنا" اليوم يجب أن يكون كيفية البحث على حل ما لذلك الصراع بين الشطرين حتى لا يصبح الجنوب أكثر "جنوبية" والشمال أكثر "شمالية".

وأوضح سعيد أنه منذ قديم الزمن.. وتحديداً منذ هدمر والاثنين العظام فى القرن الخامس كانت الكتابة مقسمة إلى نوعين .. أولها

أسلوب الكتابة الراقية التى تتعامل مع شخوص الملوك والأبطال مثل كتابات يوربيديس وسوفوكليس وغيره وأسلوب الكتابة المتدنية فى بعض أعمال أرسطوطا ليس الكوميدية أو بلوتوس فى العصر الرومانى . كان هذا هو التقسيم الدائب منذ العصور الكلاسيكية الذى ترجم به الكتاب الغربيون الواقع أما دانتى فقد كان أول من استطاع جمع النقيضين فى كوميديته الإلهية فمع استخدامه لشخص السيد المسيح الذى يمثل المأساة حسب مفهوم كينونته ابن الله والكوميديا حسب كونه ابناً لنجار (يوسف النجار) استطاع الكاتب للمرة الأولى فى الأدب الغربى أن يصهر الكتابة الرفيعة والكوميديا حيث يأتى إلينا بقصيدة تمثل من حيث طموحها وموضوعها العميق توحيداً للماضى مع الحاضر والمستقبل فى شخص السيد المسيح عليه السلام وهو نفس طموح الألمانى اويرباخ فى كتابه Memesis لخلق رؤية تاريخية عن العالم العلمانى مغموسة فى اللغة عبر تفسير درامى ينفتح فى أدب ذلك العالم كله.

مأزق الحداثة

واختتم سعيد محاضرته بالتأكيد على أهمية ألا ننظر نحن كعرب للحداثة على أنها مأزق بل الأجدر أن نتبنى موقفاً نقدياً منها ونحدد مكاننا فى الثقافة العالمية أو ما إذا كنا نريد إعادة بناء الماضى ومشدداً على خطورة وضعنا لثقافات بأكملها وراء أسوار معينة.

وأشار أخيراً إلى كتابه "الثقافة والامبريالية" حيث يبحث العلاقة بين التاريخ والمكان ويعبر عن أثر التحولات الجغرافية على علاقة الإنسان ، بنفسه وبيئته وضرورة توظيف الوعى الايكولوجى المتزايد عالمياً والذى يجد قنوات تعبير له فى حركات مثل حزب الخضر الأوروبى للتساؤل أولاً هل هذه محاولات فلسفية تستهدف اقتسام الطبيعة مع الإنسان؟.

أما دور الأدب فسيبقى فى نظره دائماً أن يجعل اللغة - كما آمن الشكلانيون الروس "جديدة"؛ وإذا كان كل لغة هى ترجمة "كما يقول رولاندبارت فالفنان هو القادر على أن يعيد ترجمة الترجمة.

الروائى صائغ للتاريخ

وفى بحث للدكتورة شادية فهيم بعنوان "الروائى كصائغ للتاريخ: أدبيات التاريخ فى "أغنية سلومون" ومحبوبة" لتونى موريسون" تناولت الباحثة قضية البحث عن الجذور واستعادة الهوية المفقودة فى منطلق تحليل تاريخ العبودية وقهر المرأة السوداء فى عملين الواحدة من أشهر الكاتبات الأمريكيات السود والمعاصرات . ولإثبات مقولتها أن الأدب يوجد فى التاريخ .. بداخله وأيضاً فوقه - أى يسبقه ويتقدم عليه قامت الباحثة بتشريح فكرة الماضى كإشكالية فى علاقة الأسود بنفسه كإنسان.

وأوضحت الباحثة أن ما فعلته موريسون فى هاتين الروايتين هو استثارة الملكات القرائية لدى القارىء.. إنها تعلمنا كيف تقرأ أو ما هية أدبيات القراءة حتى وهى تعرض تاريخاً يخجل كل من الرجل الأسود والرجل الأبيض فى الحديث عنه وفى الوقت ذاته تدين موريسون عقم البورجوازية السوداء فى "أغنية سلومون" حيث توظيف الأسماء المركبة والمحلقة (فى أساطير أو حتى حكايا توراتية وانجيلية وفرعونية قديمة)

كدال على التشويه الناجم عن فقدان التاريخ..

والرواية الأخرى "محبوبة" التى كانت ضمن عدة روايات حازت بها صاحبتها على نوبل الآداب تمتلك كثافة لغوية وخصوبة تخييل خاصة فى أسطورة الأفريقى الطائر التى تتمثل الحكايا الأفريقية القديمة أيام الاستعباد عندما شاعت أقاويل أن بعض المختطفين الأفارقة نبتت لهم أجنحة مكنتهم من الهروب والإفلات فى السفن التى كانت تقوم بشحنهم إلى العالم الجديد ليعودوا إلى الوطن الأم.. إفريقيا.

والعملان - كما أوضحت الباحثة - يركزان على حيثيات هامة .. فالماضى لا يتوقف عن مطاردتنا إلا عندما نقرر أن نواجهه ، وهى تبرز دور الكاتب كجامع للأساطير My-thogrupher يؤرخ - إبداعياً - للضمير والعذابات المقموعة كما أنها تتحدى التاريخ الرسمى المكتوب وتدون حتى ما تم استبعاده (ولو بغير قصد) فى حكايات العبيد فى قصص تلك المرحلة والتى كتبها بعض العبيد الهاربين Slave Nar-rative بالتأكيد على قيم الإنقاذ.. وما الذى يمكن أن ينقذك سوى المقاومة والتماسك.

إن ما تحاول موريسون فعله - كما شرحت الباحثة - هو أن تتحدانا لنعيد خلق التاريخ لتأمل القيم الثقافية حولنا .. والتى ربما تكون فقدت لكن ليس بهدف الحفاظ عليها فقط فهى تتجاوز تماما عملية التوثيق لتدخلنا إلى باحة أخرى حيث التاريخ قضية فن وحيث الهدف خلخلة الأيديولوجية.

التاريخ وأدب الحرب

وحول شعر الحرب وتغير الصيغ الشعرية التى تتعامل مع تلك "التيمة" كان بحث د. نادية الجندى الذى استعرض - بصورة مسحية سريعة - نماذج شعرية لشعراء مختلفين بالتحليل .. تناولوا بدورهم حروباً مختلفة مثل حرب ڤيتنام أو الحرب العالمية الأولى أو حرب الخليج أو حرب البوسنة.

وأوضحت الباحثة أن النقلة الملحوظة فى شعر الحرب عبر أكثر من ٥٠ عاماً كانت التحرك فى التغنى بأمجاد النصر والتغلب على العدو وإنزال العار به إلى اتجاه أكثر إنسانية لا يقف عند النصر أو الهزيمة بقدر تركيزه على المأساة الإنسانية التى تجسدها وويلاتها بصورة خاصة.

ولعل حرب ڤيتنام كنموذج تتوقف أمامه الباحثة أوضحت للأمريكى العادى أن ما كان يعتبره حرباً خيره أو مشرفة (١٩٦١ - ١٩٧٥) لم تكن حقاً كذلك فهى تورط عسكرى - سياسى معاد فى أراض بعيدة تحت دعاوى يصعب تصديقها، ودعم هذه النظرة ليس فقط حكايات ومعاناة الجنود العائدين وإنما أشعار العديد منهم مثل جون بالابان وبروس واى ، د. ايريهات.

و"أغنية النابالم" للشاعر المقاتل بروس واى، د. ايريهاى.

و"أغنية النابالم" للشاعر المقاتل بروس واى وصفت كل عناصر البيئة المحيطة فالبرق هو قصف المدافع وفروع الشجر أسلاك شائكة وحتى الحشائش زرقاء زرقة النابالم..

أوردت الباحثة كذلك نماذج شعرية بقلم الناجين جحيم سارابيفوو حرب البوسنة تصف المجازر التى يتم ارتكابها ضد المحبين الذين ينتمون لخلفيات عرقية مختلفة أثناء محاولات الهرب، ففى قصيدة "روميو وجوليت" العيون تتفجر مثل زهور الأوركيد لأن "حبك لم يعد كافياً لإنقاذى" بينما تتطرق أشعاراً أخرى ضمن ديوان بعنوان "كالاونيكا" أو

"المدابح" لمسلسل الاغتصابات المنزلية ضد من كانوا جيران الأمس على يد حفنة من المراهقين فى ملابس الجيش الرسمية.

أما النار فى صور تونى هاريسون الشعرية الذى عاصر الحرب الثانية وكتب عن مأساتى هيروشيما ونجازاكى فقد شرحت الباحثة توظيفها فى أولى قصائد هاريسون المنشورة عن حرب "الخليج" بجريدة الجارديان البريطانية فى مارس ١٩٩١ حيث يبدو هاريسون متعاطفاً تماماً بل ومتبنياً لوجهة النظر العراقية فيصف رأساً محروقاً لجندى عراقى فى دبابته عقب القصف الأمريكى للقوات المنسحبة ولغة القصيدة شريط تسجيل لذلك الجندى الذى استلهم الشاعر حكايته من قصاصة جريدة.

وأوضحت الباحثة إن التاريخ يعلمنا أن أعظم الخيانات تبدأ عندما نؤمن بعجزنا عن التغيير.

عنانى والتاريخ كأدب روائى

"التاريخ العربى باعتباره أدباً روائياً".

كان هذا هو عنوان بحث د. محمد عنانى الذى ركز على إمكان اعتبار بعض القصص والروايات والأخبار الواردة فى كتب التاريخ العربى أدباً إبداعياً حيث استعان بمقتطفات من "الأغانى" للأصفهانى نى "وتاريخ الرسل والملوك" لابن جرير الطبرى" والمستطرف فى كل مستظرف "للإبشيهى" وتفسير ابن كثير "ورحلات ابن بطوطة" لاستقراء أبنية الحكاية (التى قد تقترب فى القصة القصيرة الحديثة) أو تصوير الشخصيات أو السمات الأسلوبية لكل مؤلف أورده د. عنانى حيث السمة المشتركة نسب حكايات مغالى فيها إلى شخصيات معينة من منطلق الموقف الدينى أو السياسى للكاتب يشوبها إما التشويه العمدى أو التفخيم الذى غذاه الخيال الشعبى لدى تداوله لتلك الحكايات دونما استناد إلى صحة حلقات السند مثل رواية قضاء ليلة السبت مع الشيطان الذى يقوم بتعليم المغنى الشعر والموسيقى التى يوردها أبو الفرج الأصفهانى على أنها حقيقة تاريخية ويورد أوصاف الشيطان بدقة وواقعية شديدة وينسب إليه بعض أبيات الشعر وبعض الألحان ومثل الحديث عن حوار آدم مع حواء فى الجنة فى أوصاف الطبرى لأحوال آدم.. كل هذا يتم تناوله والكتابة عنه باعتباره تاريخاً رافضاً للجدل والشك وهو مايدعونا الباحث التى تأمله وإعادة تقييمه وغربلته.

المسرح بين الرسالة.. وشباك التذاكر

وتميزت محاضرة المخرج المحاضر محمود اللوزى بالحيوية الشديدة فإلى جانب إخراجه للعديد من مسرحيات ألفريد فرج ونعمان عاشور ألقى الباحث (أستاذ الأدب الانجليزى والمقارن بالجامعة الأمريكية) محاضرة شيقة بعنوان "مسرح الذخائر والوعى التاريخى" أوضح فيها بعض المعوقات التاريخية والرقابية التى اعترضت تطور الحركة المسرحية فى مصر والتى اضطر هو شخصياً للتعامل معها.

فى تحذير غير مبطن يحيلنا الباحث منذ كلماته الأولى إلى مصير "إيرنيا" بطلة مسرحية "أخوات ثلاث" للكاتب المسرحى الروسى أنطون تشيكوف. فى الفصل الثالث - يقول الباحث - تصرخ "إيرنيا" فجأة فى هلع.. إنها تستشعر الفقد .. الانقطاع عن ماضيها وتاريخها .. الأوصال تقطعت .. لقد نسيت كل شئ! ويبدأ بعد

ذلك محاضرته عقب الاستهلال المقلق - قصداً - فيوضح أن المسرح هو أحد النماذج أو الطرز الفنية الأصلية للذاكرة - وسيلة لحفظ تراث أمة وذاكرتها الجمعية بينما الأدب - تعريفياً - هو تسجيل وتوثيق لحياة الآخرين وبمعنى آخر هو التاريخ الحي . ويشدد الباحث على قيمة مسرح الذخائر أو Repeataine Repertony (والمقصود المسرح الذى تقدم عليه فرقة دائمة عدة عروض لمسرحيات مختلفة طوال الموسم وليس مسرحية واحدة فقط طوال الموسم المسرحى). فمسرح الذخائر وحده هو القادر مقارنة بعجز مسرح القطاع الخاص الذى يستهدف شباك التذاكر فحسب - على القيام بمهمة أو دور المسرح الاجتماعى التنويرى.

ويسرد الباحث للمحة تاريخية مسرحية فرنسا القرن السابع عشر مثلاً حيث كان نشوء أول مسرح قومى يهدف إلى إنهاء التنافس المسرحى بين الشركات المختلفة وتم تأسيس "الكوميدى فرانسيز" الذى لعب دوراً جوهرياً فى الحفاظ على تراث فرنسا المسرحى من النسيان والاندثار ، وساعد على خلق حركة مسرحية قومية فى تلك الفترة صعود مفهوم الدولة - الأمة وبعث الشخصية القومية والإحساس بها . وفى عام ١٩٣٥ تم تأسيس الشركة القومية فى مصر حيث ترأسها كل من طه حسين وخليل مطران وتزامن ذلك مع تنامى الحس الوطنى منذ ثورة ١٩١٩ وبرز الاهتمام بتثبيت أقدام فن (أى المسرح) وهو فى الأصل غريب على الثقافة العربية. لكن سرعان ما تم تغيير اسم الشركة إلى المسرح القومى كمسرح يقدم عروضاً لمسرحيات مختلفة على مدار العام وذلك عام ١٩٥٨ . وتوالت النجاحات ، فشهدت الفترة من ١٩٦٣ - ١٩٦٤ تقديم ما يقرب من ١٨ عرضاً تسعة منها كانت اقتباسات فى المسرح العالمى وتسعة كانت نصوص جديدة وازدهرت على المسرح وقتها أعمال نعمان عاشور ويوسف إدريس ورشاد رشدى . أما الفترة ١٩٧٢ - ١٩٧٣ - استمر الباحث - فقد كان للاضطرابات والمظاهرات الطلابية والتعاطف الذى تلا ذلك من المثقفين أثرها فى فرض السلطة للرقابة الصارمة على العديد من الأعمال وتم منع البعض من تقديم عروضهم على خشبة المسرح وساندت الصحف القومية المعبرة عن الموقف الرسمى للحكومة وقتذاك - ساندت الحكومة فى تعقب من وصفتهم بالشيوعيين وهو ما دفع بالمبدع الفريد فرج إلى مغادرة البلاد إلى لندن على حين التزم كل من ميخائيل رومان ومحمود دياب عدم الكتابة المعلنة وعاشا فى الظلام حتى موتهما.

لكن - أصر الباحث يجدر الإشارة إلى بعض القوانين المتعلقة بالإبداع فى مصر .. فمثلاً - والكلام لازال له - القانون رقم ٤٣٠ لسنة (١٩٦٦) الذى ينظم الحركة المسرحية فى مصر ولم يتم إلغاؤه.. ساعد ولايزال على قمع الحركة المسرحية تمثيلاً ونصاً وكان لتطبيقه ما يعكس البارانويا المتزايدة التى تزامنت مع سياسة الانفتاح الاقتصادى . أما القانون رقم ٢٢٠ فقد ضاعف القيود على الحركة المسرحية بما سمح بنمو المسرح التجارى الخاص وازدهاره وكان لهذا أثره الفنى والثقافى إذ أصبحت الكتابة المسرحية منحصرة فى تطويع أو انتحال النصوص الأوروبية المسرحية وظهر نمط فى العيش - ارتبط بهذا الاتجاه - أصبح شعاره "التكسب والعيش فى الإعلانات / أو على



الطريقة الإعلانية . وباختصار أصبح معيار النجاح إيراد شباك التذاكر.
وفى ما يشبه النقد التلميحى أو التلميح بالنقد أشار الباحث إلى انتقال عدوى ما يتملقه المسرح الخاص إلى مسرح الدولة فمثلاً من المعروف أن مسرحية "إيزيس" لتوفيق الحكيم هى من قبيل الدراما الصرفة Strnght Drma أى عمل فني دون غناء أو موسيقى أصلاً. لكن ايزيس عندما قدمت عام ١٩٨٦ كانت قد تضمنت ألحاناً وموسيقى ورقصات وفى نفس الوقت اختار الفريد فرج التحول إلى كتابة النصوص المسرحية الموسيقية وهذا يوضح إلى أى مدى أدت الهيمنة الأيديولوجية إلى ابتلاع المسرح الذى ظهر سرعة تحوله وتذبذبه بين قضايا ايديولوجية مؤقتة (مثلاً قضية المتطرفين والشيوعيين فى المجتمع).
ويرى الباحث أن ثمة سذاجة فى تصور أن الفن المسرحى يمكن أن يتحرر أو يكون مستقلاً عن الايديولوجية - لابد أن يكون له دور وفاعلية لأنه بدون فكر يفقد المسرح معناه أو قيمة رسالته Raisan D'etre. وحالما تختفى ما يصفه الباحث بالمعرفة الفنية فإن الذاكرة الجمعية القومية أيضاً تختفى .. وهو ما يحذرنا منه .
وبسؤال الباحث عما سيفعله لو أنه تولى رئاسة المسرح القومى في مصر الآن أجاب:
أول قراراتي ستكون فصل كل العاملين هناك ثم اعتماد ميزانية جديدة - وإن لم يكن مبالغاً فيها - لكنى لست إدارياً ورغم إننى لست من أنصار المسرح الخاص أو أى مسرح رغم تأييد الدولة له على حساب المسرح الجاد إلا أننى سأعطى الفرصة الكاملة المؤثرة مسرحياً على الجماهير .. "وأضاف" إن الأمور تسير باطراد نحو الأسوأ على مستوى الرقابة المسرحية .. حقيقة يجب أن نتذكر تحذير برناردشو الأديب الساخر الكبير فى أن أكثر الناس ثقافة وجاذبية فور تعيينه فى منصب الرقيب سيمارس المهمة باقتدار!... فى مصر اللجان الرقابية ثلاثية وأحياناً ترتاى تلك اللجان أنه من الأخطر أن تقوم بالحذف وأنا عن نفسى - شخصياً - أقوم بتقديم الكتاب المسرحيين الجدد. ما يهمنى هو النصوص الجيدة . الآن هدف المنتجين هو البحث عن عناوين وأسماء لمسرحيات تكون مثيرة مثل "ماما أمريكا".
وبسؤال الباحث عن تجربته مع الرقابة المسرحية أجاب "تاريخى مع الرقابة طويل . أذكر مثلاً أننى كنت أمارس الإخراج المسرحى فى الجامعة وتحديداً أخرجت مسرحية "فى انتظار جودو" لصوميل بيكيت وكانت تهمة لجنة الرقابة التى تدخلت فى الكثير من التفاصيل بالإفساد أنها مسرحية تثير الحقد الطبقى وكان منوطاً باللجنة تقييم أداء الممثلين وملابسهم . لازال بعض أولئك الرقابيين يردد كلما رآنى "هو أنت؟!.. مش حتبطل؟".
فى مصر - واصل الباحث - هناك الكثير من المهرجانات المسرحية . لدينا مثلاً تجربة امتدت ٦ سنوات مع المسرح التجريبى لكن ما هو المردود على الجماهير العريضة . أين التأثير والتفاعل . نحن بعيدون عن التجريب الحقيقى. فى وقت ما كانت لدينا نصوص مسرحية جيدة مقابل تكنيك إخراج بدائى في مسرح الستينيات لكن حقاً نحن لا نجيد سوى تكريم الكتاب المسرحيين الأموات فقط!.. الناس لايجدون ما يتمردون عليه وقد فقدوا الاتصال بتراثهم

المسرحي الحقيقي. أذكر مثلاً عندما تعرض المسرح البريطاني في تاريخ تطوره للسيطرة والتدخل الشديد في القرون الوسطى (١٦٤٢) المتأخرة كان لذلك أثره بعد عودته متحرراً في السيطرة الحاكمة .. وعاني الممثلون كثيراً في محاولة تذكر واستدعاء قواعد حرفتهم وأصولها الفنية .. وحتى الكوميدي "فرانسيز" اليوم يعتبر تقليدياً كثيراً.. لذلك السؤال هو كيف نخلق مسرحاً جذاباً وذا معنى .. جذابا وهادفاً بالوقت نفسه بمعنى المسرح الذي ينجح في أن يضع قدماً داخل الزمن الذي يسترجعه أو يبعثه وأخرى داخل زمنك الراهن بحيث لا يصبح الناتج عملاً متخفياً أثرياً ميتاً (المسرح الميت)!!

وساطات شكسبيرية

وألقى الناقد الأكاديمي البريطاني جون دراكايس (جامع ستيرلينج) محاضرة مطولة بعنوان "محادثة الموتى : الكتابة والتاريخ وشكسبير، وللناقد أكثر من ٣٣ مقالاً نقدياً عن شكسبير بعضها منشور بالإيطالية واليابانية إلى جانب العديد من الإصدارات الأخرى فمثلاً له كتاب سيصدر قريباً العام الحالي بعنوان "محادثات شكسبيرية" ويكتب حالياً عن "مارلو .د. فاو وستوس" إلى جانب عضويته لمجلس إدارة اثنين من أشهر الدوريات الأدبية في بريطانيا وهما "تغطية نقدية" و"الممارسة الفنية".

في المحاضرة تعرض الناقد ستيفي جرنيبلاد "وساطات شكسبيرية" شارحاً مفهوم "الطاقة" الاجتماعية والتاريخية التي تتولد من الكثافة الجمالية أو الفنية أي قدرة النص أو المنتج الثقافي على إثارة وتحريك العقل والحواس لدى القارىء حتى بعد موت المبدع نفسه أو حتى موت ثقافته ولو بقرون.. الثقافة بهذا المفهوم - كما أوضح الناقد هي منتج تاريخي لمجموع الطاقات اللغوية أو الاجتماعية في العمل الفني (المفكر جرنيبلاد بهذا المعنى مهتم بالتاريخ من حيث كونه ذا نهاية وهو موقف ما بعد بنيوي). لكن الناقد والمحاضر دراكاكيس تساءل عما إذا لم تكن فكرة الطاقة المولدة أو المستولدة في العمل الفني حلم أكثر منه حقيقة.. أليست محاولة الناقد جرنيبلاد - هكذا تساءل المحاضر - استنهاض ماض نقي بمعنى محاولته التحدث بصوته المنفرد مع أي صوت في الماضي في نقطة زمانية محددة باءت بالفشل كما اعترف جرينبلاد لأن الزمان مرهون مكانياً والمكان نفسه هو نتاج لتغيرات شتى هي نفسها دائمة التشكل عبر الوقت ولايمكن أن تكون هناك لحظة صافية حرة في التاريخ أو خارجه على الزمن وبالتالي كل منتجاتنا الثقافية هي وليدة الحاضر وأوضح الناقد أن محاولة جرنيبلاد والتواصل مع نقطة أصيلة في الماضي باختيار حقبة أو لحظة زمانية معينة تتداخل معها حتما أصوات الحاضر المشوشة بكل تأثيراته إضافة إلى تداخلات أشياء كثيرة في الماضي مع اللحظة التي أريد التواصل معها.. وتوضح هذه الأفكار ذاتها تأثيرات ميشيل فوكو وميخائيل باختين. أيضاً جرينبلاد يعتمد كثيراً على الحكاية أو القصة القصيرة في سرد واقعة واحدة مركزة دون أن يهجر القصة السردية العظيمة التي تعتمد صوتاً واحداً أو ذاتاً واحدة.

وأشار الناقد والمحاضر داركاليس بعد ذلك إلى شذرات نقدية في مفاهيم وتعريفات بعض كبار المفكرين الغربيين وعلماء اللغة وفلاسفتها عن التاريخ . مثلاً فوكو يرى أن التاريخ المؤثر هو ذلك الذي يحرمنا تماما من معرفة النفس ومن ثم يحول دون الطمأنينة أو

فى كلماته "المعرفة تستبعد إعادة اكتشاف النفس".

ذلك لأن فوكو يرى أن التاريخ يفرض حالة من التقطع على وجودنا ذاته وحتى على أجسامنا (المرض / الموت/ عدم الاستمرارية) والقوى الفاعلة فيه من وجهة نظره هى عشوائية الأحداث والوقائع. أما الناقد الأمريكى اليسارى فردريك جيمسون الذى يحاول التمسك بما يعتبره الطبيعة الثورية للنص فيتعامل مع النص من حيث كونه مشكلة تواجه التاريخ أى ظاهرة بنية فوقية لواقع بنية تحتية على عكس الناقدة بليسى التى ترى أزمة ما بعد الحداثة "فى أعقاب الحرب العالمية الثانية والسعى وراء الوفرة كحنين للماضى بمعنى النظرة إلى التاريخ على أنه شهادة ضمان أما الألمانى والتربنيامين فيرى فى التاريخ قصة أو حكاية الطبقة المقهورة - هذا هو الوعاء التاريخى. كان بنيامين يؤمن أنه ما من وثيقة تاريخية حول الحضارة أو المدنية إلا وكانت أيضاً وفى نفس الوقت وثيقة عن البربرية والهيمنة".

لكن الناقد دراكاكيس عاد وأشار إلى نرجسية فكرة تداخل صوت الذات لدى التحاور مع الماضى التى يتميز بها جرينبلاد. فالتاريخ هكذا لا يكون حاضراً أبداً لنفسه وفى نفسه. بهذا المعنى يصبح التاريخ هو رواية أو قصة الحاضر وقصة الذات التى تتلبسنا لكن - الناقد يتساءل - إذا كان التاريخ ما هو إلا محاكاة وتمثيل فما الفرق بين تمثيل النص الأدبى للتاريخ والواقع وهل كتابة التاريخ - والحديث لازال للناقد - هى من قبيل ما أسماه بالإخلاص السردى حيث اللغة نافذة شفافة على الحقائق والوقائع أم أننا نقوم عمداً وبانتظام بعملية تشويه لتلك الحقائق حتى تقوم بإسقاطها ونشهد انهيارها فى النص؟.

بعد ذلك انتقل الناقد إلى وصف تطبيقى للأفكار التى استعرضها فيما يتعلق بالمسرح الاليزابيتى والعقوبى أيام شكسبير وكيف أن النصوص الدرامية كانت تحمل مرجعية مؤسسية (عام ١٦٤٩). البعض مثلاً - فى رأى الناقد - اعتبر مسرحية شكسبير "هنرى الخامس" (١٥٩٩) نوعا من الاحتفال بالوحدة القومية بينما أشارت بعض المعالجات الصحفية لنقد دراكاكيس لهذه المسرحية على أنه من قبيل محاربة التاتشرية (نسبة إلى رئيسة الوزراء السابقة مارجريت تاتشر) ومسرحيات شكسبير التاريخية تعرض تصوراً دائرياً ودينياً عن التاريخ كان منتشراً فى مسرح عصره أى القرن السادس عشر والمسرحية المختارة تكشف صراعات اللحظة التاريخية الى تعالجها ويمكن قراءتها على أنها تفسير أو تبرير لاستراتيجية الحكام حول السلطة أو نوع من تبرير الايديولوجية الحاكمة والمسرحية أساسها معضلة سياسية الا وهى فكرة أن موت ملك أو مقتل ملك ما سوف يقود إلى ظهور الملك الكامل أو الأمثل. جرينبلاد مثلاً يرى أن أحد أهم مقومات السلطة أو سماتها السمة المسرحية. والتمثيل أو التجسيد المسرحى لهذه المسرحية يوفق بين ما يسميه الناقد التاريخى الغائى (أى التاريخ بغاية أو بهدف) والتاريخ غير المستقر. واختتم الناقد دراكاكيس محاضرته باستعادة أبيات من قصيدة سميس هينى "من جبهة الكتابة".

بعد ذلك فتح الناقد باب النقاش وسأله أحد الحضور: "كيف يمكن أن نعقد مثل هذا المؤتمر دون

مـشـاركـة المؤرخين؟!"، وأضاف "إن مصطلح أو كلمة التاريخ، كثيراً ما تستخدم نقدياً فى إطار الشبح الهيجلى (نسبة إلى هيجل) والحق إن المؤرخات النسائيات فقط هى اللواتى لايفهمن الاختلاف (إشارة إلى اعتراف الناقد داركاكيس أثناء المحاضرة أن مفهوم اللغوى جاك دريدا عن التاريخ ينحصر فى كون الأخير يقمع الاختلاف).

أجاب الناقد: "السؤال هو هل ننظر إلى التاريخ من حيث كونه كتابة. التاريخ لقصة وحكاية وسرد أم التاريخ من حيث كونه مجموعة حكايات متنافسة وغير مترابطة. تتميز بالتقطع وعدم الاستمرار أساساً. نحن مثلاً فى انجلترا لدينا حكومة تريد إعادة كتابة التاريخ أما أنا فمعنى ومهتم بالإطار السياسى الذى يُكتب فيه التاريخ. جرينبلاد الذى ذكرته هو مؤرخ تقليدى لكنه على حين يناصر فكرة تفكيك الذاتية وهو نفسه فى المركز يحاول التمسك بالمذهب الإنسانى على حين يعد موقفه ما بعد البنيوى مناهضاً لهذا ومن ثم فهو ملىء بالتناقضات .. وعلى هذا فهو يستخدم التاريخ كذريعة أو حيلة لتفسير تناقضاته. بينما أنا أراه إحدى طرق أو صور الكتابة أكثر منه تقريراً عن الوقائع.

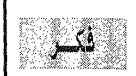
كيف يمكن محو الفارق بين الوعى التاريخى والوعى القومى من حيث كون التاريخ مهموماً بالخاص والأدب مهموماً بالعام كما يقول أرسطو؟

- حقيقة أتمنى لو استطيع أن أتفلسف حول فكرة أرسطو عن التاريخ فى "الأدبيات" مثلاً ولعله من الصعوبة بمكان أن أجيبك حول التاريخ من حيث كونه إحدى طرق الكتابة الأدبية. حقاً التاريخ يستخدم أساليب أدبية أو استعارة من الأدب كثيراً ولا يمكننى فصل القيمة الفنية الجمالية عن السياسة أو الخصوصية التاريخية. الذى نلحظة فى الكثير من النصوص (وحتى شكسبير) أن الحلول المقدمة هى حلول ايديولوجية

هل تمتلك جميع النصوص كماً متساوياً أو مقداراً متساوياً مما تسميه الطاقة الاجتماعية الفعالة المحركة؟ وهل نحن دائماً أسرى زماننا فى عملية القراءة؟ أليس هناك أسلوب خاطىء للقراءة؟.. وأقصد هل كان هاملت مثلاً مجنوناً عندما رأى فى زواج عمه بأمه بعد موت الأب زواج محارم؟

- لقد فقدنا الكثير من فعاليات وتأثيرات النصوص التى نقرأ وننتقد وما يحاول مؤرخ مثل جرينبلاد أن يفعله هو أن يعيد بناء هذه العلاقة مع النص وآلياته ولكنه يفعل ذلك ضمن ما أسميه أنا مدرسة النقد الجديد "القديم". أنا أسعى إلى اندماج الثقافات والتداخل الحضارى بينها. (رضوى عاشور) فى كتاب الأغانى للأصفهانى فى كتاب ابن إياس التفرقة بين ما هو أدبى وما هو تاريخ بالغة التعقيد فأحدهما تاريخ أدبى.. رغم كونه أدباً ويزخر بالحكايا وهو تاريخ للأدب العربى أما الآخر فأساسه تاريخى والأدبى فيه يتجاور أيضاً: لم أقرأ النصين اللذين ذكرتهما لكن المؤكد أن التاريخ أحياناً ينزل وينجرف فى الرواية والعكس أيضاً أى قد تنزلق الرواية إلى منعطف تاريخى لأن الحكايات المسردة أحياناً قد تصبح قصصاً مقدسة .. هل تعلمون مثلاً أن شكسبير تلك الأيقونة الثقافية فى تراثنا تم توظيفه لغوياً فى فيلم "حرب النجوم - الجزء الثانى" حيث استعار المستعمرون الذين غزوا الأرض لغته - شكسبير إذن يمكن أن يكون رمزاً استعمارياً.

وننشر فى العدد القادم الجزء الثانى من الموضوع



فكـر

العربية ولغة التصوف :

الألفاظ المتضادة المعاني ومفهوم الاشعور

د . سامى على ×

١ - يمكن تعريف حد الوهم بأنه تطابق الذات والموضوع تطابقاً تتحقق فيه الرغبة ويكون هذا التحقق غير متميز عن الواقع الخارجي. فالمدرك وهمي لاعتماده على إسقاط يحول الإدراك إلى شبه إدراك ويجعل من الواقع حالة خاصة للمتخيل. بهذا المعنى، كل مشروع خلاق هو في المبدأ إسقاط تتم فيه معجزة التقاء ما هو داخلي بما هو خارجي قبل أن يخضع لاختبار الواقع.

إن ما أستهدفه في هذه المقالة، من خلال مثال محدد بالذات - الألفاظ المتضادة المعاني - هو تبيان أن التحليل النفسي، باعتباره مشروعاً لا يمكن فصله لذي فرويد عن تحليله الذاتي، هو اسقاط يسوغه اسقاط آخر شامل يتمثل في ما أسميه بوهم "البدائي". بيد أن الوهم ها هنا نسبي وقابل للتعديل، كما يقر بذلك فرويد، إذ يقول: "ليس لأوهامي طابع الهذاء" (٦) فهي إذن أوهام صادرة عن تاريخ شخصي وتدخل في مجرى التاريخ العام.

٢ - من الدلائل ما يشير إلى أن فرويد كان أشول محبطاً، أجبر وهو طفل على استخدام اليد اليمنى في الكتابة، لذلك كان تعرفه على اليد اليمنى لايتم تلقائياً ولكن بافتعال الكتابة، وقدرته على "تصور المكان قدرة يرثى لها(٢)" - على حد قوله. وبالرغم من ذلك نجد عند فرويد أن فعل الكتابة هو أصل تصوره للجهاز النفسي. وهو تصور أساسه إسقاط مزدوج لصورة الجسم: فهو أولاً إسقاط لأنه جهاز لإدراك الحسي نظير المجهر والمرصد، يتمثل فيه عضو الإدراك البصري من حيث البناء والوظيفة، وهو ثانياً إسقاط لأن الأحداث الحسية التي يسجلها في مستويات متفارقة يردها فرويد إلى نصوص تكتب على "لوح سحري" يفصل الداخل من الخارج فالأحداث كتابة زائلة أو باقية تتميز

× الأستاذ بجامعة باريس ٧ ومدير وحدة الأبحاث النفسيجسمية

بالدورية وتخضع لإيقاعات مختلفة يتولد عنها الشعور بالزمن . يقول "فرويد" : "فلنتخيل أن يداً تفصل دروياً الورقة التي تغطي لوح الشمع، وأن يداً أخرى تكتب على سطح اللوح السحرى ، فيكون عندنا إذاك تصوير ملموس للنحو الذى أتمثل به كيفية عمل الجهاز النفسي الحسى"(٣). هذا الجهاز هو إذن صور للذات أشبه بصورة القرين ، مصدرها فعل الكتابة وغايتها اتخاذ الكتابة نموذجاً لتصور النشاط النفسى . فهو بهذه المثابة تصور أساسى فى التحليل النفسى أسطورة(٤) ومصدر للأساطير.

فاللاشعور كتابة تستند إليها الكتابات كلها ، وفيها يكون البصرى صوتياً والصوتى بصرياً ، ويسهل فيها الانتقال بين الكلمات والأشياء عن طريق عمليتى النقل والتكثيف، وما ذلك إلا لأن الدلالات هى المدلولات فى الآن نفسه، مما أوحى لفرويد أن ثمة ما يقابل هذا الوضع فى تاريخ الحضارات، ولدى المصريين القدامى بالذات. يقول: "إن مضمون الحلم يتبدى لنا على شكل كتابة هيروغليفية، لابد من ترجمة رموزها تباعا إلى لغة أفكار الحلم"(٥)، وذلك لأن فرويد لا ينفك يربط بين مصر القديمة والتساؤل عن الأصل: عن أصل الكتابة بوصفها نموذجاً للعمليات اللاشعورية الأولية، وعن أصل ديانة التوحيد. وهذا التساؤل مرتبط لديه بنظرية تطورية شاملة ترى، فى الانتقال من البسيط إلى المركب، ومن الأدنى إلى الأعلى، القانون الأعم الذى يخضع له كل ما هو حيوى ، وكل ما هو اجتماعى ، بحيث يعيد تطور الفرد تطور النوع المنتسب إليه ، وفقاً لتسلسل الأحداث تسلسلاً دورياً ذا طابع أسطورى. ومن ثمة يوحد فرويد بين تاريخ الفرد والمجتمع من ناحية ، وبين البدائى والعصابى والطفلى من ناحية أخرى . وهو توحيد يقوم على تطبيق التحليل النفسى تطبيقاً حضارياً فى غير مجاله الأصيل . فإذا ما أسقط مفهوم "الطفلى" على الماضى أصبح مرادفاً لمفهوم "الأثرى" . وإذا أسقط على الحاضر فهو "البدائى" باعتباره مرحلة من مراحل التطور، يتعداها الفرد أو ينكص إليها أو يظل متمسكاً بها ، وهذا يؤدى لدى فرويد إلى أحكام تقويمية غير موضوعية ، تعكس نظرة حضارية متمركزة على حضارة الغرب، أحكام وجهت ومازالت توجه حتى الآن الفكر التحليلى(٦). وعلى سبيل المثال، يقول فرويد وفى المبدأ كان القرين ما يضمن للذات عدم فنائها ، ولاريب أن النفس "الخالدة" كانت القرين الأول للجسم. إن خلق مثل هذا الازدواج بغية تجنب الفناء له ما يقابله فى لغة الحلم حيث يصور الخصاء بازدواج أو تعدد رمز القضيب ، وهو خلق دفع بالفن المصرى دفعة كبرى وحث الفنانين على استخدام مادة غير بائدة لتصوير الميت. إلا أن هذه التصورات قد نمت فى تربة الأنانية اللامحدودة، تربة النرجسية الأولية التى تهيمن على نفس الطفل ، هيمنتها على نفس البدائى، وحين انقضت هذه المرحلة ، تغيرت الدالة الجبرية المميزة للقرين،. فاستحالت من علامة على دوام البقاء إلى علامة مقلقة الغرابة تنذر بالموت"(٧). وبعبارة أوضح : فى حالة الشعور بالغربة المقلقة، يحدث نكوص إلى المرحلة النرجسية الطفلية التى تعكس المرحلة النوجسية للإنسانية عامة، هذا الاستدلال نفسه القائم على المجانسة والمستند إلى "واقع" تفترضه نظرية التطور، أدى فرويد إلى التسليم بأن التشابه بين اللغة الهيروغليفية وصور الحلم، يفسره واقع تاريخى ، وذلك لأن فرويد يعتقد أن من الممكن إرجاع كتابة الحلم إلى أصل بالذات ، يستبين فى أن الحلم يتميز

بجهله التناقض (على نمط جهل الهيستريا بعلم التشريح).

إن نظرية التطور هذه هي التى تسمح بفهم مقالة فرويد التى كتبها سنة ١٩١٠ عن "المعانى المتضادة للكلمات البدائية" (حيث "البدائية" تعني "الأصيلة")، وفيها يحيل إلى أعمال آبل Abel في اللغويات المقارنة ، لكى يسوغ اعتقاده بأن إهمال الحلم للتناقض هو من بقايا لغة أولى تتمثل تمثلاً كاملاً فى اللغة المصرية القديمة، حيث تدل كلمة بعينها على الشيء ونقيضه. المعنى ها هنا يبدو قريباً من رمزية الحلم (وهو ما يتسق مع "النرجسية الأولية" التى نسبها فرويد إلى مصر القديمة) فاتجاه الحلم إلى رد تصور الكلمات إلى تصور الأشياء ومعاملة الكلمات كأنها أشياء ، فيه رجوع متأن إلى طفولة الفرد وطفولة الإنسانية رجوعاً يتعادل فيه ما هو نكوص وما هو أثرى. ولا غرو أن أيدت معطيات اللغويات المقارنة معطيات التحليل النفسى، فإن المنظور التطورى نفسه قد هيمن على صياغة كل من المبحثين (٨). فاللغة المصرية فى رأى فرويد وآبل "أثر فريد من آثار العالم البدائي"، نجد فيه "عدداً من الكلمات التى تدل على معنى ونقيضه" (٩). فضلاً عن كلمات مبنية على قلب الأصوات وفقاً لعملية يمارسها الطفل فى لعبة ويلجأ إليها الحلم(١٠)"، فالتطورية بهذه المثابة تسمح بالتعميم بناء على قياس تمثيلى ، بإسطة مبادىء التحليل النفسى إلى ما وراء مجال التحليل النفسى، وكان جميع المشكلات التى يثيرها البحث وتفرضها الحياة ليست إلا مشكلات علم النفس (١١). مثل هذا التطبيق لمبادىء التحليل النفسى ليس فى الواقع تفسيراً لموضوع جديد بل هو خلق إسقاطى لموضوع يمكن تفسيره بالتحليل النفسى.

وأيا كان الأمر ، فإن آبل يعتقد حقاً أن المعانى المتضادة للألفاظ البدائية كفيلة بإبراز ما تكون عليه اللغة إبان مولدها . فهذا اللبس الأصيل فى الدلالة يتلاشى رويداً كلما نضجت اللغة وخرجت من حالة عدم التميز الأولى. غير أن هذا التطور يترك فى جميع اللغات آثاراً يمكن تبينها فى "الجذور البدائية الأولى" (١٢)، وهى آثار يعتقد آبل أن ثمة أمثلة عليها فى المصرية القديمة ، فضلاً عن اللغات الهند - أوربية ، والعربية.

٣ - يلاحظ اللغوى بنفنيست Benveniste ، بعد إبراز الأخطاء الكبرى في المنهج التطورى السابق : "من السهل بيان تهافت جميع الأدلة التى ساقها آبل(١٣)"، مفنداً فى الآن عينه إمكان اشتقاق الألفاظ المتضادة المعنى من جذر مشترك. وهذا التفنيد الذي يقصره بنفنيست متعمداً على الأمثلة المستخرجة من اللغات الأوروبية ، يؤكد أن كل لغة ، من حيث وظيفتها الجوهرية، لابد لها من أن تدل على المدلولات بغير لبس، "فاللغة أداة لتنظيم العالم والمجتمع ، تطبق على عالم يعد واقعياً وتعكس عالماً واقعياً(١٤)". فإن استثنينا الأسلوب البلاغى ، وكنا حيال لفظة تدل على الوجود وعدمه فى آن ، لم يكن تناقضاً بل عدم دلالة. يقول: "إن تصور مرحلة فى تطور اللغة ، تاريخية حقاً مهما كانت بدائيتها، مرحلة يطلق فيها على موضوع ما ، اسم يدل عليه وعلى أى موضوع آخر، وفيها تكون العلاقة المذكورة هى علاقة تناقض دائم ، علاقة اللا علاقة ، وفيها كل شيء هو نفسه وشيء آخر، إذن لا نفسه ولا شيء آخر، إن تصور هذه المرحلة وهم خالص" (١٥). فاللغة التى تقبل التناقض ليست لغة بدائية ، بل هى ليست لغة على الإطلاق ،

أما عن رمزية الحلم ، فهى لا تخص اللغة إلا من حيث الأسلوب المجازى ، وكأن هذه الرمزية لا تنتمى إلى اللغة بل إلى مستوى لا يصل إلى اللغة أو يتعداها ، "فهى دون مستوى اللغة لأنها تصدر عن مصدر أعمق من مصدر تعلم اللغة، وهى فوق مستوى اللغة لاستخدامها دالات مكثفة غاية التكثيف، تقابلها فى اللغة المنظمة عبارات مطولة بأسرها ولا وحدات موجزة" (١٦).

والنتيجة التى يتأدى إليها بنفينست مزدوجة: فمن ناحية أن تصور لغة "بدائية" ذات وجود تاريخى ، تعكس عمليات الحلم الدون والفوق لغوية ، هو مجرد إسقاط ، نظراً لأن "فرويد" لا ينفك يحول ما يبدو له "بدائيا فى الإنسان إلى أصل بدائى، مسقطاً على تاريخ العالم ما يمكن أن نسميه تاريخاً للنفس الإنسانية" (١٧). ومن ناحية أخرى . يجب اعتبار مجرد وجود الكلمات المتضادة المعانى إسقاطاً لأن من التناقض أن ينسب إلى لغة معرفة مفهومين متضادين والتعبير عنهما بوصفهما "مفهوماً واحداً" (١٨).

ولما كانت الأمثلة التى ساقها آبل لايعتمد عليها ، فالسؤال عن وجود الألفاظ المتضادة المعانى مازال معلقاً . أو كما يقول بنفينست : "وما زلنا نترقب من يسوق أمثلة جدية تدل على وجودها" (١٩)، أمثلة لاتندرج تحت وهم البدائى.

والواقع أن هذه الأمثلة كثيرة فى العربية، وهى لغة لم تذكر فى هذا النقاش الذى تهيمن عليه نظرة متمركزة على حضارة بالذات ، ترد إليها باقى الحضارات.

٤ - الكلمات ذات المعانى المتضادة تعرف فى كتب اللغة بالأضداد ، وقد جمعت فى فترة متأخرة نسبياً من تاريخ اللغة العربية. وعددها - جملة - يناهز الثلاثمائة ، أثبتها ثلاثة من النحويين هم الأصمعى (القرن الثامن الميلادى) والسجستانى (القرن الثامن) وابن السكيت (القرن التاسع)،، وقد نشرت هذه المؤلفات التى هى مراجعنا ، عام ١٩١٣ مستشرق ألمانى هو هافنار Haffner، وأعقبها بثبت أبجدى للصغانى (٢٠).

الأضداد (جمع ضد ومعناه الخلاف والمثل)، أما كلمات ذات دلالتين متضادتين ، وأما كلمات متعددة الدلالات ، فيها دلالتان متضادتان تماماً. وقد تكون صفات أو أسماء أو أفعالاً أو ظروفاً يحدد السياق معناها . وأحياناً يتكفل العرب بقصر المعنى على أحد المعنيين دون الآخر. وترد الأضداد فى الأدب الجاهلى والإسلامى ورودها فى القرآن الذى هو المصدر الأول للوحى، واللغة فى نقائها الأصيل . (يذكر السجستانى أن ما دفعه إلى تصنيف كتابه ورود الأضداد فى القرآن ، حيث يدل فعل الظن على الشك واليقين" (٢١). ولا ريب أن كل ضد من الأضداد يقتضى تحليلاً تاريخياً، لا سيما أن المصادر التاريخية ترجع أحياناً تضاد المعانى إلى اختلاف القبائل العربية فى استخدام اللغة الشفوية (٢٢). وسنحاول فيما يلى تقديم مجال الأضداد فى جملته ، تقديماً شاملاً ، يستهدف أولاً إبراز العلاقات المنطقية التى تحدد هذا المجال.

من الممكن إدراج الأضداد تحت أربع مقولات لغوية:

أ - الصفات

المخن: الطويل والقصير.

المعن : الطويل والقصير ، القليل والكثير.

الغاضى: المظلم والمضىء.

الأسود: الأسود والأبيض.

الزاهق: السمين والمهزول.

المسجور: المملوء والفارغ.

الجلل: الصغير والكبير.

الطاعم الكاسى: للفاعل والمفعول.

سوى الشىء: نفسه وغيره... إلخ...

ب - الأسماء
الأبَض: السكون والحركة.
البين : الوصل والقطع.
الشمم: القرب والبعد.
الصريم: الليل والصبح.
الأزر: القوة والضعف.
السُّدفة: الظلمة والنور.
الرهوة: الصعود والهبوط.
البسل: الحلال والحرام.
القانص والقنيص: الصائد والصيد.
كل : كل وبعض... إلخ..

جـ - الأفعال
صرى: جمع وقطع ، تقدم وتأخر ، علا وسفل.
لمق: كتب ومحا الكتابة.
طلع: طلع وغاب.
أسر: أظهر وكتم
زحك: دنا وبعد.
باع: بعت الشيد إذا بعته وابتعته.
جوّن: تبييض وتسويد (حائط أو باب).
غبر: مضى وبقى.
صرد: أصاب الهدف وأخطأه (السهم).
هوى: صعد ونزل... إلخ...

د - الظروف
وراء : وراء وأمام؛
دون: فوق وتحت.
فوق: فوق وتحت.
بعد: بعد وقبل (استخدام غير متفق ومرتبط بتأويل بعض ما ورد فى القرآن)... إلخ

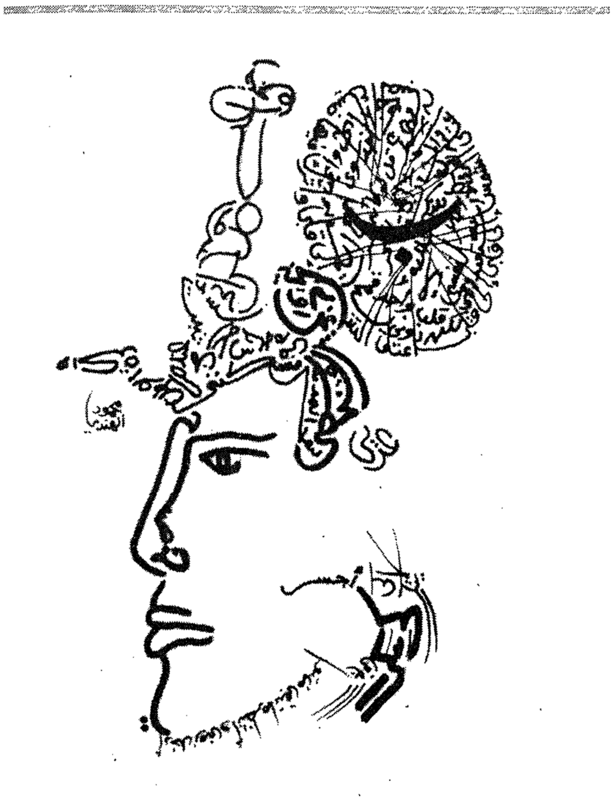
ولابد من بعض التعليقات على هذه القائمة التى أوردناها على سبيل المثال.

إن وجود الأضداد فى اللغة العربية على فقر بل على ثراء فى القدرة التعبيرية ، إذ أن الأضداد توجد في الوقت نفسه الذى توجد فيه كلمات أخرى تدل على المعنيين المتضادين. فليس ثمة ما يهدد الاتساق الباطن للغة بوصفها نظاماً لتوصيل المعنى، من جراء هذا الوجود الهامشى للأضداد. فالأضداد ليست استخدامات لكلمة للدلالة على أخرى، وإلا اختفت الأضداد كمقولة منفصلة. لذلك ، لابد من تحديد السياق بالنسبة إلى كل ضد يستخدم . فليكن فعل جوَّن: أهو تبييض باب العروس أم تسويد باب الميت علامة على الحزن؟ العبارة ، لا الكلمة ، تحدده، كما يحدده نعت لا لبس فيه.

والأضداد هى الحد الأقصى لما تصل إليه اللغة دون اختفائها كلغة (٢٣). فهى تضيف إلى اللغة عدم التعيين وتدخل اتساقاً رغم عدم الاتساق ، فليكن لفظ غابر، وهو ضد يعنى ما مضى وما بقى . لا ريب أن ثمة علاقة بينه وبين فعل كان الذى يرد فى القرآن للدلالة على الحاضر والمستقبل ، فقدر دلالته على الماضى كان فعل له الصورة الزمانية نفسها. ومهما يكن من شىء ، فالأضداد تشهد بأن الدالالت المتناقضة هى فى الآن عينه الشىء ذاته. وهى واقعة تبدو ملغزة متى أقلعنا عن تفسيرها ببدائية اللغة التى تنتمى إليها.

إن كل محاولة للتفسير لابد من أن تبدأ بتحديد البناء المنطقي للأضداد بوصفها كلاً. والواقع أن الأضداد قد تعنى إما اتجاهين متضادين لفعل متعد (باع بمعنى باع وابتاع)، أو غير متعد (طلع بمعنى طلع وغاب)، وأما تطابق الفاعل والمفعول إثر فعل يستوى فيه الموجب والسالب (وامق : عاشق ومعشوق). ومن جهة أخرى فقد تدل الأضداد إما على الموضوع ذاته (صريم: ليل وصبح) وأما على صفة للموضوع (أسود : أسود وأبيض)، أما على علاقات مكانية (دون: فوق وتحت، أمام وخلف)، وإما على علاقات زمانية (بعد: قبل وبعد)، وهو تصنيف ينبغى مده إلى الأضداد كلها.

فكل شىء ها هنا ذاته وغيره ، وهو عين ما تدل عليه لفظة سوى ، وهى ضد يعنى الذات وما غير الذات . إلا أن كون الشىء هو هو وهو لا هو، يتضمن أن شيئاً بعينه قد يكون جزءاً لنفسه



، بحيث تدل كلمة واحدة على الجزء والكل. هذه الكلمة موجودة بالفعل، فكلمة كل تشير إلى كل مكون من أجزاء، إشارتها إلى كل جزء منها، والأغرب من ذلك أن لفظة ضد هي نفسها ضد، يعني الشبيه، الخلاف والمثل. فالألفاظ المتضادة المعاني ليست ألفاظاً متضادة المعاني، بحيث تصبح الأضداد دالة على ذاتها ولغة ما بعد اللغة، تعكس في مستوى الكل العلاقة المميزة لكل من عناصر هذا الكل. فالكل جزء من نفسه وهو ليس تناقضاً بل دور. يميز ما يسمى بالمناقضة (Paradoxe) ٢٤)والدروية بناء متخيل للتضمن المتبادل (أ تتضمن ب) و(ب تتضمن أ)، وهو تضمن لايقصر فقط على المكان المتخيل، وإنما هو في الآن نفسه المميز الأساسي للتصورات اللاشعورية وأعم أبعاد ما أسميه بالمتخيل (٢٥). ودراسة الأضداد تبين لنا وجود هذا الدور المنطقي في مجال اللغة أيضاً (٢٦).

تضعنا الأضداد في مفترق الطرق، مانعة أداء المعنى إلى حين. فالفهم يتطلب مواجهة عدد من الاحتمالات قبل البلوغ، عبر لحظة من التخييل، إلى البلورة النهائية. فالمعنى يتضح رغم بقاء الغموض، كما لو كان استخدام الأضداد مثالاً على أن المظلم والمضيء متطابقان (الغاضي)، تطابق إقبال الظلمة وإدبارها (العسعسة)، وإخفاء الشيء وإظهاره (أخفى). وكأن الأضداد استعارات حولت إلى أسماء يغلب فيها قصد تحويل المعنى على الحاجة العملية إلى توصيله مباشرة. فهي بالطبع تنتسب إلى لغة الشعر التي لا تأبه للتناقض لغة وثيقة الصلة بخبرة لا يمكن وصفها إلا بالصوفية.

والقرآن خير مثال لذلك، من حيث أنه نص يشهد جماله بأصله الإلهي (كما تشهد بذلك الطبيعة ذاتها)، وهو في الآن نفسه مصدر للأضداد (٢٧). فإن لم تكن الأضداد فريدة لغوية ترد إلى الأصول المختلطة للغة معينة، فإن حضورها حضوراً حياً يرجع للقرآن الذي ترد فيه الأضداد في سياق نص منزل، نص هو إثبات أوحد للأوحد، يتطلب وضع حدين متضادين وضعاً متآنياً، قبل أن يتلاشى النشاز في صمت أقصى. فالأضداد تنتمي إلى بحث يستهدف التعبير عما يتعدى التعبير.

(هو الأول والآخر والظاهر والباطن)، كما ينص عليه القرآن (سورة ٥٧، آية ٣) فخبرة الأحد، كما ترد في لغة التصوف، هي خبرة تناقض دائم لاينفصل عن محاولته نقل ما لايمكن نقله. وهو ما يصرح به متصوف من أكبر المتصوفين قاطبة، هو ابن عربي، إذ يقول: "ليس ثمة وصل ولا فصل، ولا بعد ولا قرب، بل ثمة وصل دون اتصال، وتقرب دون قرب، وبعد دون أي فكرة للبعد أو القرب (٢٨).

غير أن الطريق الصوفي ليس هو "الطريق السلبي" (Vianegativa) المميز للتصوف المسيحي، وذلك لأن الأحد ليس فقط الباطن بل الظاهر (أيضاً)، ليس البعيد فحسب ولكنه القريب كذلك. وفي القرآن: (فإني قريب) (سورة ٢، آية ١٨٦)، (ونحن أقرب إليه من حبل الوريد) (سورة ٥٠، آية ١٦)، و(أينما تولوا فثم وجه الله) (سورة ٢، آية ١١٥). فالخبرة الصوفية تأمل في النص المنزل بغية "تحقيق العهد تحقيقاً يتم بين إرادتين ويتسلل راجعاً إلى الرسول نفسه، والمعراج الصوفي يتضمن هذه السلسلة التي هي رمز لخضوع النفس لربها" (٢٩)، ومن خلالها يتلاشى التمييز بين الوجود المفارق وغير المفارق وهذا لا يعني - كما يلاحظ كوربان - "أننا بصدد وحدة الوجود كما نعنيه عادة في الغرب"

(٣٠). فالظاهر والباطن كلاهما تجل للوجود الأحد. أو كما يقول الحلاج: "المتصوف يدل على الله من الداخل والخليقة تدل على الله من الخارج"(٣١).

ووجود الأحد هو بحيث لايمكن لوجود أن يوجد معه. يقول ابن عربي: "أقول إنك غير موجود قط وإنك لن توجد قط، لا بذاتك ولا به ولا فيه ولا معه. ولا يمكن أن تكف عن الوجود لأنك غير موجود، فأنت هو وهو أنت، دون أى اعتماد أو علّية. فإن عرفت لوجودك هذه الصفة (أى العدم) فقد عرفت الله، وإلا فلا" (٣٢).

إن الخبرة الصوفية بأسرها هي فى هذا التحقق من استحالة الوجود مع الموجود بالذات. وذلك ما يوجزه الحلاج إيجازاً مطلقاً، إذ يقول: "أأنا أم أنت؟ هذين إلهين، حاشاى، حاشاى من إثبات اثنين" (٣٣)، وما يستتبعه من أن "صلاة العاشقين من الكفر" (٣٤). فالتحقق من عدم الذات، تحقق من وجود الأحد تحققاً يتم من خلال العشق الصوفي الذى هو دين الجمال، "الجمال بوصفه قوة التجلى" (٣٥). بهذا المعنى يميز السهروردى خمس مراحل للتوحيد: "لا إله إلا الله"، "ليس منه إلا منه"، "ليس منك إلا منك"، "ليس منى إلا منى"، "الإنية والأنتية والهوية كلها وجهات نظر تضاف إلى جوهر الأحد الأبدى" (٣٦). فالصوفى يبدأ بالله وينتهى إلى "اللامحدود" (٣٧). بحيث يبدو بداهة كما يقول جلال الدين الرومي، "إن غير العاشق وحده يرى نفسه فى مرآة الماء" (٣٨).

فكل شيء مجلى للأحد فلا ضرورة إذن لنبذ العالم الذى هو نفسه حضور للأحد. يقول ابن عربي: "إن كشفنا لغز ذرة واحدة، لرأينا سر الخليقة كلها، ظاهراً وباطناً" (٣٩).

ومن هنا "لا نجد لدى الصوفى الشعور بالإثم الذى نجده عند المريض" (٤٠)، فالصوفى منفى يحركه الحنين إلي العودة، وما التصوف إلا سيرة هذه العودة التى تشهد بوجود الأحد.

ومن ثمة فالتصوف خبرة باللغة وبحدود اللغة، لا رفض فيها للعالم الحى، بل تقبل تام لعالم الحواس ("لقد صار قلبى قابلاً كل صورة" - ابن عربى (٤١)، بحيث تنشأ بين الألفاظ والأشياء - لا سيما فى الشعر الصوفى - علاقة فريدة تتعدى التمييز بين الحرفية والمجازية. وما ذلك إلا لأن كل ما يوجد هو هو، وأن الوحدة هى وحدة الواحد الأحد ("للشمس غرتها، لليل طرتها / شمس وليل معاً من أعجب الصور (٤٢).

ومن ثمة فإن المقولات التى تندرج تحتها لغة التصوف هى تلك التى توحد بين الذات والموضوع، بين البعيد والقريب، بين الكشف والسر، وهى عين المتضادات التى يوجد بينها مفهوم الأضداد(٤٣).

٥ - الخلاصة أن اللاشعور غير مرتبط باللغات "البدائية"، بل هو مرتبط بكل لغة. وعده وجود التناقض فى الحلم لايفسره وجود حالة سابقة فى تطور المجتمعات الإنسانية، وإنما يدل بالأحرى على أن الحلم لايصور الشيء نفسه (أ هى لا أ)، بحيث يأتى التناقض من أن الشيء ليس هو هو. وكل ثقافة تحيا، على نحو مختلف، علاقتها باللاشعور(٤٤).

المراجع

(١) S.Freud,L'avenir d'une illusion,p.76,PUF,Paris 1976.

(٢) S.Freud,La naissance de la psychanalyse,p.215,PUF,Paris 1956.
أعد للنشر بحثاً عن العلاقة بين مشكلة اختيار اليد والأمراض الجسمية إبان التحليل الذاتى لفرويد.

(٣) S.Freud: Notiz Uber dem"Wunderblock",G.W.,XIV,8;S.E.XIX,232- cf.Sami - Ali:"Corpset temps.Pourintroduire une theorie du temps",in Corps reel,corps imaginaire,pp.37 et suiv.,Dunod,Paris 1977. - J.Derrida,"Freud et la scene de L'ecriture",in L'ecriture et la difference,pp.293 et suiv. Seuil,Paris 1967.
وجدير بالملاحظة أن"الجهاز النفسى"آلة تولدت عن مخيلة خضعت لتأثير اختراع المطبعة.
Voir M.McLuhan,La galaxie Gutenberg,Gallimard,Paris 1977.

(٤) S.Freud,WarumKrieg? G.W.XVI,22;S.E.,XXII,211.

(٥) S.Freud,L'interpretation des reves,p.241.PUF,Paris1971.

(٦) Voir,entre autres,C.Hanly and J.Masson:"ACritical examination of the new narcissism".

(٧) S.Freud, "L'inquietante etrangere",in Essais de psychanalyse appliquee,p.186.Gallimard,Paris1973.

(٨) عنوان مقالة فرويد مقتبس من آبل.

(٩) S.Freud,"Des sens opposes,dans les mots primitifs", in Essais des psychanalyse appliquee,p.60.

(١٠)نفس المرجع.

(١١) "فلتاخذوا محاولتى على ماهى عليه:عالم نفس لاتخدعه صعوبات التأقلم فى هذه الدنيا،يجهد فى تقييم تاريخ البشرية،وفقاً لما اكتسبه من معرفة بمسالك الفرد النفسية إبان نموه من الطفولة إلى النضج".
S.Freud ,L'avenir d'une illusion,p.76.

(١٢) S.Freud, "Des sens opposes des mots primitifs",in Essais de psychanalyse appliquee,p.64.

(١٣) E.Benveniste,"Remarques sur la fonction du langage dans la decouverte freudienne". La psychanalyse,I,p.8.PUF1956.

(١٤)المصدر السابق،ص ١٠.

(١٥)المصدر السابق،ص١١.

(١٦)المصدر السابق،ص١٥.

(١٧)المصدر السابق،ص١٢.

(١٨) المصدر السابق،ص١١.

(١٩)المصدر السابق، ص١١.

(٢٠) A. Haffner , Drel arabische Quellenwerke Ober die Addad. Imprimerie catholique' Beirut 1913.

(٢١) المصدر السابق، ص ٧٢.

(٢٢) Ct. J.Berque, J.P. Charnay et al.' L'ambivalence Dans Is Culturt arabe . Anthropos, Panis 1967

(٢٣) "من المحال أن نتصور من خلال اللغة "شيئاً يعارض المنطق"، استحالة أن نتصور فى الهندسة أبعاد شكل يعارض قوانين المكان".
L. Wittgenstein, Tractas, loglco - Phllosophlca, P.55, Gallimard, Panis 1961.

(٢٤) Voir S. Haack: Phllosophy of Logics' P.135' Cambridge, University Press, Cambridge 1978.

(٢٥) Sami - Ali: L'espace Imaginalre, Gallimard, Paris 1974.

(٢٦) من الملفت أن التنظيم الصورى لألف ليلة وليلة (وهو تنظيم لم تهتم به ترجمة جالان Galland خاضع لنفس علاقة التضمن المتبادل (القصة داخل القصة...)
Voir Sami - Ali, Le Haschischea en Egyptr P.66. Payot Paris 1971.

(٢٧) اللغة الألهية لا تلزم بالمنطق . مما يتعارض مع تصور غربى للربوبية، يرتأى أن "الله يستطيع خلق كل شيء إلا ما يعارض موازين المنطق" لأننا لا نستطيع حينئذ أن نقول ما مظهر عالم غير منطقى".
Wittgenstentein: Ibid.

ونحن هنا بصدد افتراض أن الخلق الإلهى هو أولاً خلق للغة تعبر عن المحال.

(٢٨) Ibn Arabi: Tralte de L'unte, P.37 , Editiobs orentales Paris 1977.

(٢٩) E. De Vitray - Mtyerovitch, Anthologle du Soufisme, P.21, Sindbad, Paris 1978.

(٣٠) H. Cordin, Limagtion creatrice dans le Soufisme D'ibn Arabl,P 116. F;ammarion , Paris 1958.

(٣١) Antholgie Du Soufisme, P.289.

(٣٢) Ibn Arabi, Ibid ., P.25.

(٣٣) Le Diwan D'Al - Hallaj, Edition L.Massignon, Genthner, Paris 1955.

(٣٤) نفس المصدر ، ص ٥٦.

(٣٥) H. Corbin, ibid., p.78

(٣٦) Shihabodib Yahya Sohravardi, L'ange empourpre, P.457-8. Fayard, Paris 1976.

(٣٧) نفس المصدر، ص ٤٥٨.

(٣٨) Rume, In Anthologle du Soufisme, p.288.

(٣٩) Ibn Aradi, Ibid., P.32.

(٤٠) H. Corbin, ";e songe Visionnaire en Spritualie Islamique", in le Reve et les Socletes Humalnes (sous ;a direction de R.Callois et von Grunganm). P.382, Gallimard, Panis 1967.

(٤١) ابن عربى : ترجمان الأشواق ، ص ٤٣. دار ، بيروت ١٩٩٦، ابن عربى هنا على نقيض القديس يوحنا الصليبى الذى يرتأى أن "من واجب على النفس، من حيث التعبير الجمالى على الأقل، أن تقلع عن ممارسة الخيال الحسى".

Y..Pellee - Douel, Saint Jean De ;a Croix et nuit mystique, p.70 Seuil, Paris 1960.

(٤٢) ابن عربى، المصدر السابق.
خبرة التصوف "الزن" Zen قريبة الصلة: "إن ما نراه هو الظاهر فى الواقع والواقع فى الظاهر، دون أن يكون ثمة فصل. لذلك كان الكثير من أقوال وشعر وتصوير التصوف الزن وكأنه مجرد وصف موضوعى للطبيعة".

Toshihiko izutsu, lE Koan zen, p.86. Fayard, Paris 1978.

(٤٣) لا يمكن في نطاق هذه المقالة المحدودة - تناول مسألة العلاقة بين الأضداد وتفسير الرؤيا عند العرب.

(٤٤) Voir Sami - Ali, le banal Gallimard, Paris 1980.

*

Sami A;i: Langue arabe et langagt mistiqe. les mots aux sems opposes et Vonept D'inconscient. Nouvelle de Psychamalyse, xx11.

* جهاز شائع الاستعمال مكون من لوح من الشمع عليه ورقة رقيقة غير شفافة من السلوفان تليها ورقة شفافة من المادة نفسها . والجهاز يكتب على سطحه بقلم كلوح الإردوازو بينما يمكن محو الكتابة برفع ورقتى السلوفان، مما يجمع ما بين سطح معدود وقدرة غير محدودة على التسجيل.
ذلك هو المميز للإدراك الحسى الذى يختلف إذن عن التذكر تمام الاختلاف. ووظيفة التذكر يقابلها في هذا الجهاز آثار الكتابة التى تظن بعضها ظاهراً في طبقة الشمع . (إضافة للترجمة العربية).



رؤى اشتراكية فى مجابهة الصهيونية

ناهض حتر

من وجهة نظر الجمهور، فإن المرء يغامر،

حينما يهتم بمسألة المجابهة ب

ين الاشتراكية والصهيونية، بأن يحصد عدم

الاهتمام، فالاشتراكية تبدو الآن، فى أحسن الأحوال

، فعلا ماضيا،

كما أن العربى يعتقد، بصورة عفوية، بأن الجهود

النظرية فى نقد الصهيونية

هى شىء زائد عن الحاجة،

فبغض النظر عما إذا كانت الصهيونية فى ذاتها،

وبالنسبة للآخرين وحتى لليهود،

جيدة أو رديئة، فهى بالنسبة للعرب،

تمثل العدو القومى.

الوعي العربى العفوى، الذى يأنف من الجهد النظرى بعامة، يعتقد أنه يعرف الصهيونية جيداً، وهو يعرفها، بالفعل، لأنه احترق بنارها. أفليست الصهيونية هى التى اغتصبت فلسطين، وشردت الشعب الفلسطيني وارتكبت ضده وضد الشعوب العربية، أفظع المجازر والاعتداءات. أليست هى التى، عبر كيانها المسلح، شنت سلسلة من الحروب التدميرية ضد البلدان العربية كان من شأنها تعطيل التطور الاجتماعى - السياسى الطبيعى للأمة العربية؟! إذن، فماذا يمكن أن يقال بعد، سواء من رؤى اشتراكية أو غيرها، حول الصهيونية؟

إننا إذا وضعنا جانبا الصيحات الديماغوجية واللفظية الحربجية التى ميزت الخطاب السياسى العربى فى بعض لحظات الصراع العربى -

الصهيوني، سنجد الأمة العربية تتعرض، منذ سبعة عقود على الأقل ، إلى عدوان صهيوني موصول ، متعدد الأساليب ، ينتقل من نجاح إلى آخر .إنها - أى الأمة العربية - عجزت - ومازال - عن صد هذا العدوان ، فما بالك بدحره أو وضع حد له؟! أمام هذه الحقيقة ، يبدو الوعى العربي العفوى عاجزاً لا عن المقاومة، بل حتى عن التفكير في هذا العدوان الموصول، وكأنه قدر لا مفر منه إلا برحمة الله تعالى.

والحقيقة البسيطة الواضحة الصادرة عن تجربة العربي مع الصهيونية ، ربما تولد الحقد ، ولكنها لا تولد ، بالضرورة ، وعى المقاومة وشروط الانتصار التاريخي، فتجربة العربي مع الصهيونية هى، بالأساس، تجربة الرعب والموت والهزيمة ، والوعى التجريبي - العفوى هذا هو تربة خصبة للقبول بالأمر الواقع الصهيوني، بل وللقبول بـ أو على الأقل للتعايش مع ، الايديولوجيا الصهيونية!

فالوعى العربي العفوى - أى التجريبي، هو كذلك وعى براجماتي ، والمحصلة أنه وعى براجماتي مهزوم، فلأنه براجماتي فهو ينظر ، سراً أو جهراً ، إلى "النجاحات" التى حققتها وتحققها الصهيونية على أنها دليل ملموس على صحة الصهيونية - صحة منطقها على الأقل ، إن لم يكن لدى البعض، صحة حتى خرافاتها التاريخية - ولأنه مهزوم ، ومن قبل الصهيونية بالذات ، فإن ذلك الاعتقاد البراجماتي العفوى المنتهي إلى القبول بصحة الصهيونية ، سيتعزز بالنظرة الدونية نحوها ، ويضرب النظامان الفلسطيني والأردني ، والقوى والمثقفون من شيعتهما ، يوميا، الأمثلة الناصعة على السلوك السياسى للوعى البراجماتي المهزوم هذا. إن اتفاقية أوسلو - القاهرة ، والمعاهدة الأردنية - "الإسرائيلية"، أهما تعبير سياسى مباشر عن ذات تفقد ذاتها ، وتجثو أمام العدو، لا بوصفه سيداً حسب، وإنما معبوداً أيضاً.

ولا يوجد ، للأسف، وعى جماهيرى مضاد للوعى المتصهين، سوى وعى سلفى - إن كان قادراً على حفز بعض البطولات الفردية - فإنه عاجز كلى عن نقض التصهين لأنه يقف على الأرض المنهجية نفسها التى

تقف عليها الصهيونية، من حيث أنه بالذات ، سلفى، ويعزز ، بالإيمانية، النظرة العفوية التجريبية ولايدحضها. ومن حيث أنه عاجز عن تقديم أفق يتجاوز الرأسمالية التابعة، وبالتالى يتجاوز التخلف ويضع الأسس للانتصار التاريخى على الصهيونية.

إننا فى الاشتراكية وتراثها فقط، نعثر على الأسلحة النظرية الأكثر مضاءً فى المجابهة الشاملة مع الصهيونية، فكراً وممارسة.

(١)

كان كارل ماركس ، وهو ابن لأبوين يهوديين تنصرا، أول من وضع أسس المفهوم المادى للمسألة اليهودية، وأسس حلها من منظور تقدمى.

لم يكن استمرار الوجود اليهودى فى التاريخ ، وفقاً لماركس، بالرغم من التاريخ وإنما بفضله وفيه. لقد طوح ماركس بالبناء الضبابى للخرافات اليهودية، حين رفض تفسير الظاهرة اليهودية بالديانة وطقوسها أو بالعرق اليهودى المزعوم أو بالنزعة اليهودية الإيمانية الوحدانية إلخ... وإنما بالوضع الاجتماعى لليهودى الواقعى فى التاريخ، اليهودى هو شيلوك الشكسبيرى، رجل العلاقات النقدية الرأسمالية فى العهود ما قبل الرأسمالية. كان شيلوك، المذموم أخلاقياً من وجهة نظر المجتمع المسيحى، ضروريا ، مع ذلك – وبسبب ذلك – لهذا المجتمع ، الذى لم يكن تنظيمه الاجتماعى – الثقافى يسمح لأبنائه بامتهان تجارة المال، بينما كان هو بحاجة إلى من يقوم بها، فأحالها إلى شيلوك، هذا هو الأساس فى بقاء اليهودية فى التاريخ وليس تعلق اليهودى بإيمانه الوحدانى ولا إرادة الرب ، وعندما تحولت أوروبا الغربية إلى الرأسمالية ، عندها، وفقاً لتعبير ماركس، "تهودت" المسيحية ، ولم يعد اليهودى ضروريا ، هنا نشأت المسألة اليهودية من وجود يهود فعليين خلفهم المجتمع الإقطاعى ولم يعد المجتمع الرأسمالى بحاجة إليهم ، واقترح ماركس حلاً بسيطاً لهذه المشكلة حلاً تفاؤلياً فى الواقع وهو تخلى اليهودى عن يهوديته ، فى إطار الثورة الاشتراكية الكفيلة، وحدها، بالغاء اليهودية لأول مرة فى التاريخ، وتخلى اليهودى عن يهوديته، هو، بالطبع، ليس الحل الذى كان يتم بصورة فعلية فى أوروبا الغربية المترسملة ، ولكنه أيضاً الحل الواقعى التقدمى، أى المنسجم مع ضرورة التقدم الاجتماعى، والاندماج التقدمى لليهودى يكون بالطبع باندماجه فى


محمود
الهندي

الحركة الأكثر تقدما في المجتمع، أي الحركة البروليتارية.

إن ما اقترحه ماركس على جماهير اليهود كان ينسجم بالرغم من التعقيدات التالية للمسألة اليهودية، مع الاتجاهات الفعلية للسلوك السياسي لهذه الجماهير، وظل كذلك في اتجاهه الرئيسي، حتى عشية الحرب العالمية الثانية.

لقد قدم اليهود عشرات القادة وآلاف الأنصار والمقاتلين للحركة الثورية في أوروبا الغربية والشرقية ، وفي روسيا ، وبالرغم من نشوء الحركة الصهيونية في أواخر القرن الماضي، ظل هاجس الاندماج التقدمي هو الهاجس الرئيسي عند الجماهير اليهودية. وإن العوامل التي أدت إلى قيام الصهيونية وتقويتها فيما بعد، أثرت تأثيرات متباينة في هذا الهاجس وشوهته ، ولكن ليس لحساب الصهيونية ابتداءً، ولكن لصالح نزعة استقلال ذاتي ثقافي في إطار الاندماج ، كما دعا إليه الاتحاد العمالي اليهودي (البوند) الذي سعى إلى اندماج العمال اليهود في الحزب الاشتراكي - الديمقراطي الروسي ، ولكن بوصفهم تجمعاً قومياً مستقلاً ذاتياً ، وهذه تسوية واضحة بين اتجاه الاندماج التقدمي والأيديولوجيا الصهيونية بين الجماهير اليهودية. لقد أدان لينين ، بصراحته المعهودة ، (البوند) ونزعة الاستقلال الذاتي التنظيمي والثقافي ، واعتبر هذه النزعة ، وفقاً للتقليد الماركسي ، نزعة رجعية بورجوازية صغيرة معادية للثورة البروليتارية ، ومع ذلك، تنبغي الإشارة إلى أن صراعاً مريراً نشأ بين أنصار (البوند) و الحركة الصهيونية ، وأن أنصار البوند كانوا ، حيثما كان هناك صناديق اقتراع ، يحصدون أصوات الجماهير اليهودية على الضد من الصهاينة.

إن التيار الثاني التسووي بين النزعة الاندماجية الاشتراكية للجماهير اليهودية ، النزعة الصهيونية الآخذة بالنمو ، كان تيار البورشوفية ، نسبة إلى مؤسسه بورشوف الذي شمل مئات الآلاف من الاشتراكيين الثوريين اليهود، ولعشرات السنين.

البورشوفية نظرية تحاول التوفيق بين الماركسية والصهيونية ، يقول أرنست ماندل ."إن هذه الطوبى الرجعية (يقصد الصهيونية) التي تعبر عن الغياب الكلي لمخرج يتزاحم أمامه الفكر البورجوازي الصغير اليهودي ، كانت تمتزج مع ذلك، لدى الشباب ، وخاصة الشباب العامل،، بإرادة تحقيق المثال الأعلى الاشتراكي ، والمشاركة بنشاط في النضال البروليتاري العالمي ، إن التناقض - والكلام لأرنست ماندل - بين طابع الصهيونية البورجوازي الصغير واستنتاجات نظرية جديدة تدرج اشتراكيتهم التي أرادوها علمية بتطلعاتهم الصهيونية.

لقد كانت البورشوفية خطوة أخرى باتجاه انتصار الصهيونية - من الاندماج التقدمي - إلى الاندماج المشروط بالاستقلال الذاتي إلى اشتراكية ماركسية - لينينية ولكن خارج الاندماج.

كان أبراهام ليون ، اليهودي البلجيكي الثوري الذي طور طروحات ماركس حول المسألة اليهودية ، في البداية ، بورشوفيا وقد عمل قبل أن يقطع نهائياً مع الفكرة الصهيونية بحيوية ونشاط لإيجاد تبريرات ماركسية لأفكاره الصهيونية ، إلا أنه كان مقدراً لأبراهام ليون، الذي قتلته النازية لاحقاً ، أن يكتشف التناقض غير القابل للحل بين الماركسية والصهيونية . وقد انحاز إلى الماركسية ، وعمل بدون كلل،، على بناء "المفهوم المادي للمسألة اليهودية" الذي يمثل الأساس الأكمل لنظرية الماركسية في

المسألة اليهودية ، والسلاح النظرى الأحد فى مجابهة الصهيونية.

تقول الأسطورة الصهيونية: إن اليهود كانوا يشكلون أمة قائمة على عرق واحد وإيمان لايتزعزع برب واحد ، وتعيش إيمانها وتفوقها الأخلاقى وتلاحمها بسعادة ، إلى أن قام "الأغيار" بالاستيلاء على القدس عام ٧٠ ميلادية ، فانتهى "العهد الذهبى"، وتشتت اليهود الذين بالرغم من ألفى عام من التشريد، ظلوا يتمسكون "بإيمانهم بالرب" ، و"تلاحمهم" و"تفوقهم الأخلاقى" ، ويرفضون الاندماج ، ويحملون بالعودة إلى وطنهم القومى. "إن منبع جميع آلام اليهود يكمن فى إضاعتهم لوطنهم التاريخى وتشتتهم فى أنحاء العالم" فما الحل؟ الحل هو فى العودة إلى هذا الوطن التاريخى، والخلاص من آلام الشتات بسعادة العيش المشترك فى الوطن. إن هذه الأسطورة تتسع، بالطبع، لكل التيارات الاجتماعية ، فبالرغم من أن طابعها الأساسى يبشر باقتصاد بورجوازى صغير يقوم على ملكية الأرض والحرفة الصغيرة، فإنها تتسع أيضاً لأوهام من يريد إقامة شتى أنواع الاشتراكيات الطوباوية، بل وأوهام من يريد إقامة ثورة لينينية فى فلسطين - اليهودية!

وقد قدم أبراهام ليون ، عبر دراساته الجادة ، دحضاً مدعماً لهذه الأسطورة فى كتابه "المفهوم المادى للمسألة اليهودية" ويرتكز ليون إلى ماركس، وإلى أطروحة الشعب - الطبقة لفهم التاريخ اليهودى.

يوضح ليون أولاً، أن الكيان الذاتى اليهودى الذى كان قائماً على جزء من الأرض الفلسطينية ، قبل ألفى عام ، لم يكن "دولة قومية" ، وأن هذا مفهوم تسقطه الصهيونية المعاصرة على كيان طائفى تقليدى وجد مثله كيانات عديدة فى إطار الامبراطوريتين الإغريقية والرومانية ، إلا أن الأهم من ذلك أن هذا الكيان ، ثانياً ، لم يكن يستوعب حينذاك ، سوى أقلية اليهود الذين كانوا منتشرين فى أنحاء العالم المعروف وقتذاك. فلم يعرف التاريخ أبداً دولة أو كياناً ضم جميع اليهود . وذلك لأسباب عدة ، ولكن الرئيسى فيها هو أن الشتات كان محصلة طبيعية للمهنة التى تجعل اليهودى يهودياً ، أى التجارة وتجارة المال على الأخص.

ويشير ابراهام ليون إلى أن سقوط الكيان اليهودى فى فلسطين عام ٧٠ ميلادية ، بالرغم من الأموال التى كانت تتدفق عليه من الجاليات اليهودية في العالم ، لم يعن شيئاً لهذه الجاليات ، التى كان وضعها قوياً جداً فى بلدانها بحيث لم تتأثر بسقوط القدس ، فلم يكن الوجود اليهودى إذن يرتبط بهذا الكيان ، وإنما بوظيفة اليهود التى كانوا يؤدونها حيث هم.

يقول أبراهام ليون: "لقد كانت اليهودية عاملاً لا غنى عنه وعضواً جوهرياً فى مجتمع ما قبل الرأسمالية . وهذا يفسر وجودها فى الشتات منذ ألف سنة . لقد كان اليهودى شخصية تقليدية فى المجتمع الإقطاعى كالسيد والقن. وليس من قبيل الصدفة أن يقوم عنصر غريب يلعب دور الرأسمال فى المجتمع الإقطاعى ، فلم يكن المجتمع الإقطاعى ليستطيع بحد ذاته أن يولد العنصر الرأسمالى . وعندما استطاع المجتمع أن يولد العنصر الرأسمالى (...) يزول اليهودى" ويتابع :"إن الرأسمالية هى الأم الشرعية للقضية اليهودية . فلقد حطمت الرأسمالية الأسس التقليدية للوجود اليهودى ، لقد حكم التاريخ على هذا الشعب - الطبقة بالزوال.

إن الرأسمالية التى حطمت الأساس المالى للوجود اليهودى ، فشلت ، وفق ليون ، فى حل المسألة

اليهودية لأنها لم تستطع دمج اليهودى الذى حررته من قوقعته الاجتماعية. وقد أدى انحطاط الرأسمالية إلى إبقاء اليهودى معلقاً بين السماء والأرض، إذ اختفى التاجر اليهودى ما قبل الرأسمالى، بدون أن يتمكن ابنه من إيجاد مكان فى الإنتاج الحديث.

(٢)

مع ليون، نتابع تطورات المسألة اليهودية فى المائتى عام الأخيرة كالتالى:

١ - أوروبا الغربية: مع صعود الرأسمالية فى نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، تمكنت الماكينة الرأسمالية المنطلقة من إيجاد مكان فى هيكلها لليهود الناجمين عن انهيار الإقطاعية، لقد تنصر معظم هؤلاء حينما غدا المجتمع يهودياً.

٢ - أوروبا الشرقية: أما انهيار الإقطاع فى أوروبا الشرقية فقد رافقه تعفن الرأسمالية فيها فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. لقد نشأ وضع تاريخى هو مزيج من اندحار الإقطاع وشلل التطور الرأسمالى، وبينهما وجد اليهود أنفسهم بين فكى كماشة، فقد فقدوا الأساس المادى لوجودهم الاجتماعى بسبب انهيار الإقطاع، بينما عجزت الرأسمالية المشلولة المتجمدة عن استيعابهم، هكذا بدأ عهد الهجرات الكثيفة إلى أوروبا الغربية وأمريكا، فى أوروبا الغربية أدت الهجرات اليهودية الجديدة إلى إحياء المسألة اليهودية فيها، كما إلى اللاسامية (معاداة اليهود) اللاسامية انفجرت فى روسيا وأوروبا الشرقية هنا ولدت الصهيونية.

يقول ليون: "ولدت الصهيونية فى ضوء الحرائق التى أحدثتها المجازر الروسية عام ١٨٨٢" لقد أدت "رسملة" الاقتصاد الروسى السريعة، بعد عام ١٨٦٣، إلى جعل وضع الجماهير اليهودية فى المدن الصغيرة غير محتمل، وفى الغرب أخذت الطبقات الوسطى المسحوقة تتجه ضد اليهود، الذين كانوا يزيدون وضعها سوءاً بفعل المنافسة.

اللاسامية، - وهى نزعة معادية للرأسمالية شوهت وحولت ضد الرأسمالية اليهودية فحسب - والأثرياء اليهود فى غرب أوروبا الذين لم يكن من مصلحتهم أن تتوجه الهجرات اليهودية من شرق أوروبا إلى غربها بل أن تذهب إلى بعيد جداً، وانسداد أفق الاندماج فى رأسمالية مشلولة، وضعت الحطب فى موقد الصهيونية، ومع ذلك لم تكن الصهيونية، حتى عشية الحرب العالمية الثانية، هى الحل بالنسبة لأغلبية اليهود.

وتعقيباً على مكسيم رودنسون الذى انتقد إفراط ليون فى استخدام مفهوم الشعب - الطبقة بالنسبة ليهود ما قبل القرن الثانى عشر، يقول وينشتوك: "إن جوهر النظرية بالذات لا يكمن فى كل حال فى التأكيد أن اليهود كانوا تجاراً ، ولكن فى ملاحظة كون الاهتمامات المهنية لليهود كانت تبدو التجسيد المرئى للاقتصاد النقدى فى مجتمع مرتكز أساساً على القيم الاستعمالية (...) فى حين أن تصانيف اليهود المستقلة عن الرأسمال التجارى والربوى كانت تتجه إلى الذوبان تدريجيا فى المجموع على نقيض تلك (من الأقسام اليهودية) التى تخصصت فى تلك الفروع ، وحافظت بفضل هذه الوظيفة الخاصة على هويتها كجماعة".

هذا يعنى أن استمرار اليهودية فى التاريخ كان يقوم على عملية اختيار دائمة ، أن اليهودى الذى لم ينتسب إلى المهن اليهودية كان يخرج من اليهودية ويندمج ، وهذه العملية التاريخية من الاصطفاء اليهودى هى التى ، مع انتصار الرأسمالية وشللها، وضعت اليهود خارج الحاجة، فظل الأفق التاريخى الوحيد المتاح لحل المسألة اليهودية هو الأفق الاشتراكى.

كانت هذه هى قناعة ليون الأساسية ، فانحطاط الرأسمالية - شللها - يعوق الاندماج اليهودى ، فلا يبقى سوى الاشتراكية أو الصهيونية ، وبالنسبة لأبراهام ليون ، فإن انحطاط الرأسمالية الذى يشكل مرتكز الصهيونية ، يشكل فى الوقت نفسه ، سبب استحالة تحقيقها، إن البرجوازية اليهودية تجد نفسها مجبرة على خلق دولة مصطنعة وتأمين الأطر الموضوعية اللازمة لازدهار قواها المنتجة ، فى العصر الذى زالت فيه الظروف التى تسمح بمثل هذا التطور . ولكن هذا التطور حصل، بفضل التقاء مصادفات تاريخية كما يقول اسحق دويتشر، هى:

١ - يهودياً، المذابح النازية لليهود التى أدت إلى انتصار الصهيونية يهودياً.

٢ - دولياً ، إلتقاء المصالح الستالينية والأمريكية ضد الانجليز فى الشرق الأوسط.

٣ - عربياً ، الوضع العربى الشديد التخلف ، وعزلة العرب الدولية.

إن اسحق ديتشر نفسه يعتبر مثالاً على ترجح فكرة الاندماج الرأسمالى أو الثورى بين اليهود أو على نجاح الفكرة الصهيونية بسبب التطورات الحاصلة فى أوروبا الحرب العالمية الثانية ، يقول دينتشر: "لقد تخليت عن معاداتى للصهيونية منذ زمن طويل ، تلك المعاداة التى (ارتكزت على اقتناعى بحركة العمل الأوروبية ، وبصورة أشمل ، بالمجتمع الأوروبى وحضارته اللذين لم يبررا الصهيونية".

وبالرغم من أنه يقول بأن الدولة اليهودية أصبحت ضرورة تاريخية بالنسبة لبقايا اليهودية الأوربية ، فإنه فى كتابه "اليهودى اللا يهودى" يشكك بالمناخ الروحى لهذه الدولة من حيث هى دولة قومية ، ويكشف عن عمق التناقضات التى تكتنف مجتمعاً مصطنعاً - المجتمع الإسرائيلى - ويصور دويتشر الوضع المستحيل للدولة الإسرائيلية قبيل حرب ٦٧. "حيثما سرت، يقول ديتشر ، تصادفك الحدود، الحدود على مرمى الحجر . هذا الطريق لا نسلكه بعد الغسق ، إنه ملتصق بالحدود . ولاحظ دويشتر: "أن الاقتصاد الإسرائيلى يعتبر مفلساً بأى معيار". من ضمن جملة ملاحظات عن "جنون الدولة القومية" . إنه بالضبط اليهودى اللايهودى ، البين بين والخارج من التقليد الاشتراكى وعنه ، ولكن ما يهم هنا ، أن ملاحظات دويتشر الغنية والعميقة والتى لا مجال لسردها هنا تطلعنا إلى أى حد كانت الدولة الإسرائيلية هشة

حتى عام ١٩٦٧، وإلى أى حد كان نجاح الصهيونية هامشياً من وجهة نظر حل المسألة اليهودية ، وحتى بعد الهزيمة العربية ، يتحدث دويتشر بإعجاب عن الجماهير العربية التى اجتاحت شوارع القاهرة ودمشق ، وبيروت ، وتطالب عبد الناصر ، البقاء فى الحكم ."إنها لحظة من لحظات التاريخ النادرة التى يمكن فيها للانطلاقة الشعبية أن تعيد التوازن السياسى". لذا لم تحصد "إسرائيل" نتائج "نصرها" ، لقد حصدته فيما بعد! ومع أن دويتشر يريد بقاء "إسرائيل" فإنه يريدها صغيرة فى حجمها المتواضع فى ظل القوة المؤثرة الأساسية للقومية العربية التى ستغدو "أداة تحرير أشد فعالية إن هى اتسمت ببعض الأممية" ويقترح: التقدم والتصنيع والتنظيم الأفضل لجعل العرب القوة الأساسية وتحجيم إسرائيل . طوبى نصف صهيونية - نصف اشتراكية ، أو قل صهيونية مسالمة من كاتب حالم ، ولكن الحكم الأخير الذى يصدره دويتشر يظل ملتزماً بالتقليد الاشتراكى:

"لم تلتزم إسرائيل بإعطاء الناجين من اليهود الأوربيين وطناً قومياً وحسب، بل التزمت بتحريرهم من لعنة الحدود التى التصقت بهم ، ومن أجل ذلك تم إنشاء "الكيبوتزات" و"الهستدروت"، وتحول اليهود من عناصر غير منتجة ووسطاء (على الصعيد الاقتصادى والثقافي) وعملاء للرأسمالية إلى "عمال منتجين" فوق "أراضيهم". ومن ذلك ، فها هم مرة أخرى يلعبون فى الشرق الأوسط دور العملاء لا لرأسماليتهم الذاتية، وإنما للمصالح الغربية الكبيرة والاستعمار الجديد (.) وها هم مرة أخرى يثيرون كراهية جيرانهم ضحايا الامبريالية ، فأى مصير هو هذا المصير الذى صار إليه اليهود ، فعندما كانوا عملاء رأسمالية شابة ، كانوا يشكلون على الأقل قوة تقدم وسط مجتمع إقطاعى ، ولكنهم تخلوا عن هذا الدور عندما أصبحوا عملاء الرأسمالية الامبريالية الحالية والحل عند دويتشر : أن يأخذ العرب العبر عن هزيمتهم ، وأن يعرفوا كيف يقيمون بعد حين "بناء اشتراكيا تقدميا حقيقيا فى الشرق الأوسط".

(٣)

فى المدى التاريخى كان هناك عدة حلول للمسألة اليهودية ، أولها الحل الذى اقترحه ليون ، وراء ماركس ، أى الثورة الاشتراكية الكفيلة وحدها، بإدماج اليهود فى المجتمع الحديث ، وإنهاء المسألة اليهودية ، وثانيها : الحل الذى اقترحه اللاسامية، وذروتها النازية ، وهو القائل بما أن اليهود زائدون عن الحاجة ، فينبغى قتلهم جميعاً. وثالثها: وهو الحل الصهيونى، أى العودة إلى "الوطن التاريخى". ورابعها: الدمج الجزئى لليهود فى المجتمعات الرأسمالية المتطورة.

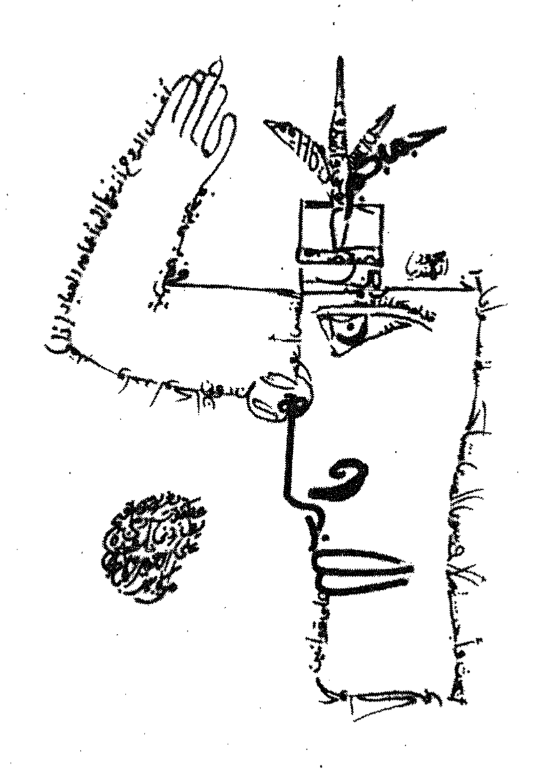
والأمر أن التاريخ شهد أطرافا من الحلول هذه:

١ - فالثورة البلشفية، والاتحاد السوفياتى، قدما - برغم الأخطاء والنزوعات اللاسامية للستالينية - إمكانية فعلية للاندماج اليهودى . لقد غدا ملايين اليهود عمالا وفلاحين وإداريين ومهنيين ومثقفين فى الدولة السوفياتية ، ولم يعودوا تجارا أو تجار مال لفترة طويلة من التاريخ.

٢ - كما أن النازية أشعلت فى الحرب العالمية الثانية محرقة كبرى لليهود أدت إلى مقتل أعداد كبيرة منهم،

٣ - وكذلك ، نجحت الصهيونية وبالدعم الكامل للامبريالية ، فى اغتصاب فلسطين وتشريد أهلها وإقامة "دولة قومية يهودية" بالحديد والنار!

٤ - وبفضل النجاح



الجزئي للحلول الثلاثة، وبفضل الانتعاش الرأسمالي في الغرب فيما بعد الحرب العالمية الثانية ، تم قدر من الاندماج اليهودي في الرأسمالية المتطورة.

إن الأزمة العامة التي تشهدها الرأسمالية منذ أواسط السبعينيات ، ونجاح الثورة المضادة وعودة الرأسمالية المشلولة اللصوصية إلى بلدان أوروبا الشرقية ، كل ذلك يعيد مجدداً طرح المسألة اليهودية بحدة متزايدة ، وإن الصهيونية تقترح حلها هذه المرة ، على نطاق الشرق الأوسط كله؛ فبعد مئة عام أو يزيد قليلاً من صدور كتاب هرتزل "الدولة اليهودية" الذي كان إنجيل الصهيونية، صدر الآن إنجليها الثاني، "الشرق الأوسط الجديد" بقلم منظر الحقبة الصهيونية الجديدة شمعون بيريز.

لقد انتهت البرهة الفلسطينية من المشروع الصهيوني بالقبول الفلسطيني والعربي بشرعية الكيان الصهيوي في فلسطين . وهذا الكيان الآن هو قاعدة عسكرية - مالية لإعادة إنتاج الظاهرة اليهودية التاريخية على مدى "الشرق الأوسط" كله إن خطة بيريز الصهيونية تقوم على تحويل اليهود مجددا إلى شعب - طبقة تحكم منطقة الشرق الأوسط وتقوم بقدراتها العسكرية، وقدراتها المالية والثقافية وارتباطها العضوى بالرأسمالية العالمية بتركيز وتكثيف الدور اليهودى التقليدى ، الدور الشيلوكى في الوطن العربي والبلدان الأخرى ، تركيا وإيران وغيرها مما يدعوه الغرب بالشرق الأوسط.

إن الإنتاج القومي المحلى "لإسرائيل" يتفوق الآن على مجمل الطوق العربي، علما بأن الأمر لم يكن كذلك عام ١٩٧٧، أى عام الزيارة الساداتية إلى "إسرائيل". ففي مرحلة السلام الإسرائيلي، أى في مرحلة جمود وتراجع المشروع العربي، حدث ما يلي:الإنتاج القومي المحلي لبلدان عربية و"إسرائيل" بمليارات الدولارات

إن الاتجاهات الحالية السائدة في الوطن العربي تقود إلى تعمق هذا الخطء وخاصة في ظل هيمنة سياسية - مالية للدولة الصهيونية.

لقد طرح بيريز وطاقمه الاقتصادى الكثير من المشاريع الاقتصادية المشتركة الثنائية والجماعية، بين "إسرائيل" والأردن وفلسطين والدول العربية، وجميعها تصب في - ومنظوراً إليها حتى في التفاصيل من وجهة نظر، مصلحة "إسرائيل"، إلا أن الشيء الأساسي في مشروع بيريز الشيلوكي يبقى هو التحكم بمجمل العمليات الاقتصادية في المنطقة ، لا بواسطة البنك الدولي ، والصندوق الدولي فقط ولكن بالأساس ، من خلال إقامة صندوق لتطوير الشرق الأوسط باستثمار عالمي. ويشترط بيريز على كل دولة في الشرق الأوسط أن توافق على فتح حدودها في "سوق حرة وأن تعمق خطى "السلام و"الاستقرار" للإفادة من ثمار هذا الصندوق المفروض أن يمول عالميا . حلم بيريز إذن، في شرق أوسط متكامل اقتصاديا مع "إسرائيل" وتحت هيمنتها السياسية والعسكرية والمالية ، ولنلاحظ أن بيريز يشترط على دول الشرق الأوسط اقتصاديا ، أن تتخلى عن كل نمط من أنماط الحماية لإنتاجها الوطني، وعن كل مشروع اقتصادى عام . وسياسيا ، الخضوع الكامل للسياسات الإسرائيلية ، وإلا فمصيرها الحصار والتهميش.

إن وضع الأمة العربية الآن شبيه بما كانه عام ٤٧ - ٤٨ ، بل أردأ ، فالعرب متخلفون جدا بالمعايير الحديثة ، ومنقسمون إلى شظايا، ومعظم الأنظمة العربية ضالع في المشروع الصهيوني، والعرب الآن بدون أصدقاء ونجاح الثورة المضادة في روسيا وشرق

أوروبا ، يفتح الباب مجدداً لاندلاع المسألة اليهودية . وفي فلسطين، والأردن والشرق الأوسط متسع لهجرات صهيونية جديدة لن تقيم، هذه المرة الكيبوتزات بل التروستات المالية، وينتصر الرب يهوه، انتصاره التاريخي الكبير حاملا القنابل النوويجة بيد ، وحاسوب التدفقات النقدية باليد الأخرى.

(٤)

لقد انصب اهتمام الماركسيين العرب ، وهو مشروع ، لا على نقد الصهيونية ذاتها ، ولكن على نقد الأوضاع العربية التي تعوق مجابهة تاريخية مثمرة للصهيونية، والانتصار عليها.

إن أطروحة مهدى عامل الرئيسية تقوم على التأكيد على ممارسة الصراع الوطني بوصفه صراعا طبقيا، إن دحر المشروع الصهيوني الشيلوكي المسلح بالمال والثقافة الرأسمالية الغربية لايمكن مواجهته بواسطة شيلوك محلي، بل بالنضال ضد الأخير على وجه الدقة ، وكذلك فإن سمير أمين، لم يكل من المناداة بفك الارتباط مع الرأسمال العالمي، مع شيلوك العالمي ، لدحر ذاك الذى فى تل أبيب.

إن التغيير الشامل المنبني على ثورة اشتراكية وحدوية في الوطن العربي فى بلدان الطوق المستهدفة ، قد غدت الآن ، ضرورة ملحة ، لمواجهة مثمرة مع الصهيونية المتقدمة لإقامة امبراطوريتها على جسد الوطن العربي الذبيح، بدون أن تلقى حتى مقاومة يائسة!

إن الانهيار العربي العام هو ، بالتحليل الأخير ، انهيار ذاتي ، ناجم عن فشل الثورات البورجوازية - وهو فى رأينا فشل حتمي - في إقامة دولة عربية متقدمة ومتلاحمة. ومع عدم إغفال دور العدوان الصهيوني المستمر فى تفعيل الأزمة العربية ، فإن التلازم المتزامن للانهيار العربي الذاتي مع توالي نجاح الحركة الصهيونية وتجدد المسألة اليهودية، يضع المستقبل العربي في خطر ماحق. وليس مستقبلنا مهدداً بأن نعيش بوصفنا عرباً فقط - لأن البعض ربما لم يعد يهتم بذلك - المسألة الأخطر بأننا مهددون بألا نعيش كبشر ، وربما بأ لانعيش أبداً !

عام ١٩٧٢ ، أشار إلياس مرقص فى كتابه "الماركسية السوفياتية والقضايا العربية" وهو كتاب سجالي ضد الخط السوفياتي والشيوعي العزبي التقليدي بما يشبه النبوءة، إلى وضعنا الراهن: "هناك تسوية سياسية أن تكون فشلا جزئياً لإسرائيل ، وهناك تسوية سياسية بالعكس ، توسع إسرائيل إقليمياً (تنسف القرار ٢٤٢ والقرارات التالية) ترفع إسرائيل وتذل العرب، وتفتح لإسرائيل أبواب التوسع الاقتصادي . وهناك (وهذا هو واقع الحال - عام ٧٢) تسوية سياسية هي سراب يلاحقه العرب ويصلون بواسطته إلى حضيض التمزق والتسليم والسقوط . كل خطة العدو الأمبريالي والإسرائيلي هي تعفين الموقف السياسي. استنقاعه".

لماذا التسوية عام ٩٤ وليس عام ١٩٧٢؟! لأن الموقف السياسي لم يكن قد تعفن على النحو الذى يكفل تسوية هى نتاج العفن السياسي! لأن الوضع العربي عام ١٩٩٤ وصل إلى حضيض غير مسبوق وآن لشيلوك المدجج بالسلاح ، أن يخوض في المستنقع العربي . هل يهدر نهر الثورة ؟ ليجرف المستنقع وشيلوك معاً؟ أم أن التعفين سيستمر إلى النهاية؟ هذا هو السؤال.. الآن!

وراء إلياس مرقص، نشير إلى الوضوح الضروري في التمرحل المنهجي للقضايا المطروحة فى الصراع العربي - الصهيوني:

يجب أن يكون واضحا أنه الآن، كما كان الحال عام ١٩٧٢ أو ١٩٦٧ أو ١٩٤٨، ليس المطروح أبداً "حل القضية الفلسطينية حلا عادلاً". لأن هذا الحل العادل للقضية الفلسطينية له شروط أساسية لن تتوافر بدون تغيير ميزان القوى عربياً ودوليا . الكلام على هذا الحل الآن . هو كلام على حل غير عادل ، هو ضرب من تعفين القضية الفلسطينية ، والحركة الاجتماعية والسياسية الفلسطينية ، وهو المعنى الحاسم لأوسلو - القاهرة .و المعاهدة الأردنية - "الإسرائيلية"، وما رافقها وما تلاها وما سيتلوها من اختراقات صهيونية للجسم العربي المريض.

لسنا الآن فى مرحلة حل القضية الفلسطينية ، ولا تحرير الأراضى العربية عام ١٩٦٧، إننا الآن فى مرحلة المقاومة الأولية البسيطة دفاعا عن الوعى القومى، فى مواجهة الأيديولوجيا الصهيونية ، والتصهين الفكرى والثقافى ، هذه هى حدود المهمة الممكنة الآن، ويندرج فى إطارها السجال ضد الأيديولوجيا الصهيونية وضد الوعى العفوى البراجماتى المهزوم ويندرج فى إطارها العمل الدعاوى المكثف ضد التطبيع، ولكن بارتباط شامل مع العمل الدعاوى ضد صندوق النقد الدولى، والبنك الدولى، والرأسمالية التابعة والطبقات الاجتماعية التابعة للرأسمالية العالمية والمهيأة لأن تغدو وسيطا محليا لشيلوك شرق الأوسط.

باختصار ، مهمتنا الممكنة ، ولكن المثمرة ، هى الدعاية الاشتراكية ضد الصهيونية ، بوصفها وحشا رأسمالياً، وضد الرأسمالية التابعة ، بوصفها أساساً لانتصار الصهيونية، علينا أن نهيىء الأرض لما هو قادم من تغيير ثورى شامل ، إذا كان انتقلنا إلى المهمات الأخرى، وإذا لم يكن ، فعلى العرب السلام!

هوامش

* الطبعة الاولى من كتاب المفهوم المادى للمسألة اليهودية، تأليف: ابراهام ليون : ترجمة دار الطليعة - بيروت ، دار الطليعة - بيروت ١٩٧٣

* * الاقتباسات والملاحظات من أجل العرض من أبراهام ليون، المفهوم المادى للمسألة اليهودية، مرجع مذكور

ناثان ونيتشوك : رد على رودنسون، ملحق لكتاب المفهوم المادى للمسألة اليهودية، م.م

* * * * الاقتباسات والملاحظات من أجل العرض من أسحق دويتشر، اليهودى اللايهودى، ترجمة ماهر كيالى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٨

* * بالاستناد إلى الياس مرقص، الماركسية السوفياتية والقضايا العربية، دار الحقيقة/ بيروت ١٩٧٣



الزمن المبتور للتحديث فى الأدب العربى المعاصر

فريدة النقاش

ارتبط التحديث فى الأدب والثقافة بعامة بنشوء الرأسمالية كنظام جديد أخذ ينتشر فى العالم أجمع بصور متفاوتة، قائماً على رؤية جديدة للعالم أساسها الفرد والعقل.

وكان نشوء الرأسمالية فى مصر وفى بلدان الوطن العربى الأخرى قد تواكب مع التقدم الكبير الذى انجزته الرأسمالية الأوروبية وهو ماترتب عليه حاجتها لأسواق جديدة ومواد خام وفيرة لصناعاتها فنشأ الاستعمار.

وعلى العكس مما هو شائع فى الأدبيات الأوروبية والاستشراقية على نحو خاص والتى تقول أن الاستعمار ساعد الشعوب المستعمرة (بفتح الميم) على التطور والتقدم والتخلص من النظم القديمة ماقبل الرأسمالية من عبودية وإقطاعية، فإن الدراسات الحديثة أثبتت أن الاستعمار قطع الطريق على النمو الطبيعى للرأسمالية التى كانت جنيناً فى البلدان التى فتحها فى مصر، وهى الحالة التى درسها الباحث الأمريكى بيتر جران باستفاضة فى كتابة عن الجذور الإسلامية للرأسمالية والذى بين فيه كيف أن الحملة الفرنسية جاءت كعامل اعتراض لقطع الطريق على تقدم الرأسمالية المصرية على العكس مما هو شائع، وإن الحملة الفرنسية ذات الوجه الثقافى البارز قد أخضعت تطور مصر لاحتياجات التوسع الفرنسى.

وكذلك فإن القراءة المتأنية لكتابات الشيخ حسن العطار وإستاذه الشاعر إسماعيل الخشاب، والذى سبق أن قدمته «أدب ونقد» فى «الديوان الصغير» تبين لنا جنبا إلى جنب نمو الروح الفردية التى هى قرين الرأسمالية نمو عناصر تجديد فى اللغة ونمو النظر العقلى إلى العالم كبدايات جنينية للقطيعة مع النظام المعرفى القديم وتأسيس نظام جديد، نظام يواصل خطوات بن رشد فى الفصل بين الفلسفة والدين، وهى الخطوات التى كان قد عرقلها بل وطردها الإسلام النصى حين انتصر على الإسلام التاريخى فى زمن الانحطاط.

أخذ مفهوم القطيعة ينمو إذن فى تربة تهيأت له بحكم تطورها الداخلى وجاءت الحملة الاستعمارية لتنسب لنفسها.. لفلاسفتها ومؤرخيها وكتابها ونقادها ذلك الإنجاز وتدفع به بحكم

قوتها وتقدم علومها فى اتجاه خارجى وكأنه صدى للآخر وليس ابداعا ذاتيا، بالرغم من أن الدراسة التفصيلية تبين لنا العكس حتى فى تطور الأجناس الأدبية التى قيل إنها وافدة.

ولابد من توضيح أن مفهوم القطيعة لايعنى كما تطرحه بعض الكتابات التبسيطية إلغاء للتراث أو وضعه فى صندوق مغلق للبدء من جديد، وإنما هو الإنطلاق جذريا من أرضية منهجية ومعرفية جديدة تندرج فيها قراءة التراث ومعرفته وإضاءته من الزوايا الخافية وتحريره من الرؤى القديمة والتى نسبت المعروف فى التراث إلى المجهول منه وكانت القطيعة توسع باضطراد مساحة المعروف وتضىء المجهول. ولابد لهذه المنهجية الجديدة أن تنعكس على الإبداع الأدبى فلكل إبداع جدى وجدير بالحياة وقادر على التأثير أساس فلسفى.

وقد نشأ الإبداع الأدبى الجديد فى مصر، وفى الوطن العربى كله على خلفية هذه القطيعة الذاتية الداخلية والمشوهة فى الوقت نفسه بالوجود الأجنبى.

فبينما خرجت القصة القصيرة من المقامة تاريخيا أخذت تنتسب بالتدريج لا لتاريخها الخاص وإنما لتاريخ التثاقف السلبى، وتطورت أشكال كتابتها التى يمكن العثور على جذور أصيلة للجرى منها فى فن المقامة، حتى استوت أخيرا كشكل خاص كثف عملية التشوه والإجهاض والإحباط الدورى الذى هو سمة عملية التحديث نفسها فى بلداننا، وهى العملية التى واجهها الإعتراض الدورى من قبل الرأسمالية العالمية ممثلة فى الاستعمار الذى حول مصر إلى مزرعة قطن حينا ووقف فى طريق تصنيعها، أو انعش القطاع الطفيلى من اقتصادها حينا آخر على حسب الإنتاج، وفى كل الحالات كانت الرأسمالية الجنينية سرعان ما تتخلى عن طموحها للاستقلال وتقبل بدور الخادم الأمين والتابع الذليل.

كذلك خرجت الرواية العربية من عباءة «ألف ليلة وليلة» أولا قبل أن تتأثر بالانجاز الأوروبى، وتتطور فى اتجاه استيعاب تقنياته الجديدة، ويسيطر أفضل كتابها على الأدوات بمهارة عالية بعد أن وضعوا أسسا لبلاغة جمالية جديدة كانت صدى للتغيير العميق فى الواقع الاقتصادى الاجتماعى، ونشوء المدن الكبيرة، واتساع قاعدة القراء مع نمو التعليم وتبلور الطبقة الوسطى من التجار والمهنيين والموظفين والمثقفين، وحاجات هؤلاء الروحية والإخلاقية والجمالية التى بلورتها الرواية فى أبطال أشكاليين على حد تعبير «لوكاش»، أبطال متناقضين اصطرعت فى داخلهم ومزقتهم قوتان كانتا مشتبكتين فى العالم الواقعى، قوة العالم القديم الآمن فى سكونيته وتكراره، وقوة العالم الجديد الديناميكى الذى حين تقلبه الحياة رأسا على عقب تطيح باليقين والهدوء الروحى القديم وتطلق شرارة الأسئلة ويصبح القلق الوجودى أحد سماتها.

ومن حديث «عيسى بن هشام» للمويلحى إلى صخب بحيرة «محمد البساطى» إلى «مدن الملح» لعبد الرحمن منيف واللاز للطاهر وطار حتى «بريد بيروت» لحنان الشيخ تكون الرواية قد قدمت نماذج أصيلة لما أسمية بالزمن المبتور.

ونشأ المسرح من المعبد فى مصر الفرعونية، تماما كما نشأ المسرح اليونانى ويقول الدكتور لويس عوض:

«أما اليونان فقد أخذوا من مصر مسرحها» وتعلموا منها كيف يستخرج المسرح من قلب الدين، فجعلوا من إلههم الممزق ديونيزوس محوراً لمآسيهم التى مثلوا بها مصرع إله الخصب، فقد



كان ديونيزوس عند اليونان يمثل روح الكروم كما كان أوزوريس فى مصر يمثل روح القمح الكامنة فى الحبة التى تدفن فى بطن الأرض ثم تصعد بعد موات...»

ولكن هذه النشأة الأولى للمسرح فى مصر القديمة لم يقدر لها أن تتطور فى الأزمنة اللاحقة، لأن «اليونان فعلوا مالم يفعله المصريون، خرجو بهذه الأسرار من المعابد والمحاريب إلى الهواء الطلق وحرروا الفن من الدين، فاستخرجوا من فكرة الإله المعذب فكرة البطل المعذب، وأنشأوا عليها مسرحا نصفه دين ونصفه دنيا، ثم أنشأوا عليها مسرحا فيه من الدنيا أكثر مما فيه من الدين....»

ولكن المسرح المصرى عاد ونشأ من جديد متجنبا الصدام بالدين أو مساءلة الآلهة بل تخفى هذه المرة فى خيال الظل أسسه بن دانيال ثم فى الأشكال الشعبية للمحبظين الذين قدموا عروضهم كشكاوى فى بلاط السلاطين وفى مسرح عبد الله النديم التحريضى، وتحولت طقوس الشيعة فى العراق لصيغة مسرحية عربية إسلامية أصيلة وصولا إلى توفيق الحكيم الذى قطع خطوة جريئة متجاوزا مسرح شوقى الشعرى إلى تأسيس أدب مسرحى حديث مبتكرا لغة جديدة سماها اللغة الثالثة التى تقف من وجهة نظره بين العامية والفصحى، وكان مسرحه الذى أعاد فى البدء صياغة كل من التراجيديا والكوميديا اليونانية يؤسس فى الختام لمسرح جديد هو نتاج تفاعل كل هذه العوامل وتلبية لاحتياجات طبقة وسطى أخذت مساحتها تتسع مع تطور عملية التحديث ونشوء المدن الكبيرة التى تأسست فى أهمها قاعات للمسرح مستلهمة نموذج الخشبة الإيطالية، بينما أخذت الأشكال الأخرى تندثر ولم تكن قضية الجذور غائبة عن كبار فنانى المسرح فى أجيالهم المختلفة بل وعلى امتداد الوطن العربى، فمن إضافات توفيق الحكيم إلى ألفريد فرج، ومحمود دياب وسعد الله ونوس فى سوريا، والطيب الصديق فى المغرب ويوسف العانى وقاسم محمد فى العراق إلى عبد القادر علولة فى الجزائر نشأ مسرح عربى معاصر وثيق الصلة بجذوره وإن قام أيضا على أساس منهجى من القطيعة المعرفية التى نقلت معركة الانسان من السماء إلى الأرض متأججا بروح نقدية فوارة.

يقول عبد القادر علولة المؤلف والممثل والمخرج المسرحى الجزائرى الذى سقط فى العام الماضى شهيدا برصاص المتعصبين الجزائريين - يقول فى آخر حوار له «بلورت رؤيتى لوظيفة الفن المسرحى، وكيفية التوفيق، بين الجوانب الفنية والجمالية، وبين تمسكى بوظيفة اجتماعية مثلى للمسرح وجاءت القطيعة الثالثة والأساسية مع الثلاثية التى كانت حلقتها الأولى مسرحية القوال فقبلها كنت أشعر دوما باننا نخدع الجمهور ونغالطه، لأننا نخاطبه بقوالب ونماذج مسرحية مستوردة لاتمس أعماقه وجذوره الثقافية، وكنت خلال سنوات طويلة أتساءل حول سبل استلهام الأشكال الاحتفالية التراثية فى المسرح، وقمت ببعض التجارب فى مسرحيات سابقة مثل «العلق» أو «الخبزه» حيث ادخلت شخصية الراوى أو القوال. لكن هذا الإدخال تم بشكل فلكلورى نوعا ما. أقول هذا اليوم بكل موضوعية ومن دون عقد لأننى تجاوزت تلك الرؤية للأشياء وهذا بفضل التجارب والبحوث المستمرة التى يشاركنى فيها العديد من الفنانين والمسرحيين والجامعيين ممن يلتقون معى حول النوع المسرحى الذى أسعى لتطويره:-)

* تقصد مسرح الحلقة؟

يمكن أن نطلق عليه هذه



التسمية إذا شئت لكن التجربة لاتقتصر فقط على هذا الجانب توجهنا يتميز عن الأنواع المسرحية الأخرى بجوانب عدة فهو يعتمد على القول، والكلام فيه يلعب دورا حيويا: وهو نوع مسرحي يرفض التلميح والتورية، ويرفض تجسيد الحركة المسرحية وتصوير الحكاية. واعتقد أن هذه الصفات الثلاث هي أهم مايميزه..).

وتحليل هذا المقتطف سوف يبين لنا عمق الجذور التراثية والشعبية للتحديث في مسرح علولة، فهو يستند إلى الحلقة التراثية في الأسواق ومنشد الربابة الذي كان وهو يغني يؤدي كل الأدوار المتناقضة معتمدا على التباين الصوتي وتغيير درجات الصوت، كما يتمحور حول القول - أي الكلمة لا الجسد، والكلمة في اللغة العربية هي الجرح، ألم تحقق شهرزاد انتصارها الخالد على القتل والموت بالكلام - الحكي، أليست ألف ليلة وليلة هي الكتاب العربي الوحيد الذي يقرأه العالم كله حتى الآن ولايضاهيه في انتشاره وعموميته سوى القرآن الكريم.

إن تحديث المسرح الذي قام به علولة الشهيد كان بعنصره الشعبي والتراثي الأصيل تجاوزا لمحدودية التحديث الرأسمالي إذ سعى لمخاطبة أعمق أعماق الذاكرة التراثية في الشعب لكي ينظر لنفسه كذات فاعلة لايستهدفها القول فقط وإنما هي محور هذا القول نفسه.

ومتابعة مسيرة الشعر العربي في تطوره الحديث في مصر وحدها منذ إسماعيل الخشاب والبارودي وشوقي وعلي محمود طه وعبد الحميد الديب وصولا لصلاح عبد الصبور وحجازي وأمل دنقل، ثم حلمي سالم وحسن طلب حتى قصيدة النثر التي كشف حلمي سالم عن بدايات لها منذ ألف عام في بعض كتابات التوحيدي - مثل هذه المتابعة سوف تكشف لنا بدورها عن ارتباط ولادة الجديد حتى قبل نشوب المعركة بين العقاد والشعر الحر الذي حوله العقاد إلى لجنة النثر - عن توترات داخلية عميقة أدت لتصدع البنى القديمة تحت ضربات نمو العالم الجديد وصراعه الضاري وهو يخرج إلى النور، وهو الصراع الذي لايزال قائما حتى بعد أن تبلورت سمات ما بعد حداثية في هذا الشعر رغم أن الحداثة لم تكتمل، وهي مرة أخرى صراع بين النمو الذاتي الحر الطليق من جهة والهيمنة الخارجية تؤازرها طبقة محلية تابعة التي جعلت زمن هذا النمو مبتورا من جهة أخرى وعرف الشعر العربي في كل الساحات وخاصة في الساحة المصرية الأكثر تقدما من حيث النمو الرأسمالي ظاهرة القصيدة العامية التي تطورت كقصيدة بصرف النظر عن حمل الأغنية لها إلى ملايين

المستمعين، وكان هذا التطور الذى يحمل لغة الشعب بقوة صورها وجرأتها وحيويتها وبلاغتها الخاصة إلى ساحة الإبداع المكتوب تؤازر تطلعات التجاوز التى عرفتها كل الأجناس الأدبية الأخرى فى أشكالها الحديثة. وإذا ما تأملنا فى تطور الفنون الدرامية فى الإذاعة والتليفزيون والسينما بعد ثلاثة أرباع القرن من نشوئها يمكننا أن نستخلص سمات مشابهة مع الفروق النوعية فى الأجناس ومع تأثير متزايد للغة الصورة وزمنها الوهمى على كل من الشعر والرواية.

وفى هذا السياق التحديثى المتناقض وبارتباط وثيق بازدهار الحركة الوطنية التقدمية، ونضالاتها المتواصلة ضد مثلث الهيمنة فى الأربعينيات والخمسينيات أى الاحتلال والقصر الملكى والرجعية المحلية المتحالفة معها نشأت المدرسة الواقعية فى الأدب والنقد تعبيرا عن دخول قوى اجتماعية جديدة إلى الساحة وتأثرا بانتصارات الاشتراكية المدوية آنذاك على صعيد عالمى.

كان لتحديث الأدب العربى إذن رافدان رئيسيان كلاهما الأول هو النمو الذاتى للرأسمالية فى مصر ثم فى الوطن العربى بعد ذلك وثانيهما التأثير السلبى على هذا النمو للغزو الاستعمارى الذى جاء من مناطق أكثر تقدما، ولعل أبرز نتائج هذه السلبية هو عجز الأمة العربية عن تحقيق وحدتها السياسية والاقتصادية الشاملة رغم العناصر الحاسمة التى تؤهل مثل هذه الوحدة للنشوء، وفى تجارب الرأسماليات الأوروبية والأمريكية كانت الوحدة القومية هى بعض أهم نتائج نشوء الرأسمالية وانتصارها.

ومع ذلك فإن الأدب العربى أى الوعاء الروحى للأمة قد شكل فى ظل الحداثة نسيجا واحدا ومتنوعا فى آن واحد رغم تفاوت مستويات التطور الرأسمالى فى كل منطقة وبلد... ولم تنضج الأمة العربية كأمة إلا فى ظل التطور الرأسمالى، ولذا «فبوسعنا أن نتحدث عن ثقافة عربية - إسلامية قديمة وليس عن أمة «.. ونحن لو عدنا إلى عدد واسع من الكتب النقدية الرائجة.. كما يقول الناقد اللبنانى شربل داغر لوجدنا أنها تجعل من الأدب فى كل بلد عربى فرعا أو تنويعا على أدب واحد وجامع، سعيا من دون شك إلى تصنيف تاريخى - نقدى يستكمل التحقيب السلالى والعصر الراشدى.. العصر الإموى..» ويجعل من عصر النهضة ومن العصر الحديث بالتالى التتمة الطبيعية والمتسقة للأدب العربى القديم، فنقرأ وفق هذا المقتضى جبران بعد المنفلوطى فى النثر الفنى والسياب مع يوسف الخال وصلاح عبد الصبوروغيرهما فى بوتقة الشعر الحر الواحدة، غير عابئين بل غافلين عن حقيقة القطيعة بين الأدب السالف، والأدب المكتوب بالعربية منذ عصر النهضة..»

ويضيف داغر متسائلا:

«أعلينا أن نكتب تاريخا أم تواريخ لهذا الأدب الحديث».

ولعل الإجابة الأقرب إلى الصحة فى ضوء القراءة السابقة هى أننا سنكتب الاثنين معا فى سياق واحد هو سياق الزمن المبتور والقطيعة المعوقة.

ونحن نتساءل مع الشاعر عبد الله البردونى:

لماذا الذى كان لازال يأتى
لأن الذى سوف يأتى ذهب

هوامش:

١ - د. لويس عوض المسرح بين الفن والدين، مسرحية محاكمة إيزيس دار نصوص، القاهرة ١٩٩٤ ص٣٦.

٢- حموشى أبو بكر، الحوار الأخير مع عبد القادر علولة ملحة «الوسط» العدد ١٦٥-١٩٩٥/٣/٢٧ ص٥١.

٣- شربل داغر، أدب عربى واحد أم آداب عربية حديثة ومتنوعة، جريدة الحياة اللندنية ١٩٩٥/٤/٢ ص١٧.



التليفزيون: الشيخ الشعراوى: التشبث بشعبوية غاربة

بداية نوضح المقصود بكلمة «شعبوية» إذ ربما لم يألفها كثير من القراء، نعنى بها الانتشار بين القاعدة الجماهيرية بطريقة ديماجوجية، وهذا مايفرق بينها وبين الـ «شعبية» وإذ أن صاحبها يدرك أنها فى انحسار مستمر فإنه وبكل قوته يعض عليها بالنواجذ، ويعمل جاهداً على تأخير ساعة الأفول.

خليل عبد الكريم

إن الذي يشاهد الشيخ أمين الدقادوسى المشهور إعلاميا بالشيخ الشعراوى وهو يلقى خواطره خلال التلفاز- هذا الجهاز اللعين، يسترعى انتباهه أمران:

الأول: كثرة حركات الشيخ: رأسه ويديه بل وفمه وعينيه، بعكس زملائه الآخرين من رجال الدين الذين يضفون على ذواتهم رداء الهيبة والوقار والثقل(١).

الآخر: أن مستمعيه فى حالة بنج (٢) كامل، ولذا فهم يستقبلون ما يلقيه عليهم الشيخ بتسليم وإذعان دون محاولة ولو ضئيلة لإعمال الفكر أو المراجعة دعك من التمحيص أو التدقيق أو النقد.

* * *

والشيخ الدقادوسى أو الشعراوى يحرص أشد الحرص على الحديث باللهجة العامية ولكن عندما تنقل مواعظه إلى كتب فإنها تحرر باللغة الفصحى وبهذه المناسبة نذكر أنه حتى الآن لم يؤلف كتابا واحدا، وهذا الكم الوفير من المطبوعات التى تحمل اسمه وصورته أو رسمه عبارة عن أحاديث دلقها(٣) باللهجة العامية ثم تولى خشداشينه (٤) تركيب حروف فصيحة على مقاسها؟ والشيخ الشعراوى هو الوحيد الذى يفعل ذلك (= التحدث بالعامية) بين أقرانه، رغم أنه متخرج من كلية اللغة العربية، وكان حريا به التمسك بـ خطاب الفصحى. هذا المسلك من جانب الشعراوى يثير عدة تساؤلات أبرزها:

هل يصلح النازل لبيان أسرار الصاعد؟

هل يتيسر للخفيض أن يفتق مغاليق المرتع؟

هل يسعى الوطيئ أن يفصح عن جواهر معانى العالى؟

وإذا كان الهدف هو الوصول إلى العامة أو السواد أو «أكثر من فى الأرض» فكيف إذن يتقبل هؤلاء الخطب المنبرية التى تسح (٥) عليهم بالعربية الفصيحة فى المساجد: فى النجوع والكفور والقرى؟



ولماذا يتشبث الشيخ باستخدام أشد الألفاظ إيغالا في العامية مثل (الفاسوخة) بدلا من التميمة وبضرب الأمثلة الشعبية القارحة (٦)؟ ولماذا لا يختار «لغة وسيطة» بين الفصحى والعامية كالتي تظهر على صفحات الجرائد اليومية والتي تذاع بها نشرات الأخبار في الجهاز الرجيم (التلفاز) والتي لا يماري أحد في أنها لا تستعصي على رجل الشارع؟

إن استماتة الشيخ في تحريك أعضاء جسمه أثناء كلامه ومخالفة نظرائه إبان مخاطبة مستمعيه بالتحدث بعامية قارة(٧) وتطعيم أحاديثه بامثال بلدية أو فلاحية أو حكايا شعبية فاقعة(٨)، وفي بعض الأحيان لا يتورع عن ذكر ما يسمى في «علوم القرآن» بـ «الإسرائيليات» مثل: إلقاء أم موسى به في التنور (=الفرن) عندما دخل جنود فرعون يفتشون المنزل وعدم إضرار النار به وخروجه منها سالما وهي أسطورة لا أصل لها في القرآن، ولا مانع لديه من دغدغة غرائز المتلقين الفجة، فنراه حين يتناول «الشفاعة» بالشرح والتبيين يقص عليهم أن أباذواس الشاعر قد تشفع أي توسط لأحد الأشخاص لدى هارون الرشيد، فلم يجبه



اى لم يحقق حاجته، فلجأ الرجل إلى زبيدة زوجة الخليفة فقضتها له فتغيظ ابو نواس وواجه الرشيد بهذا البيت:

ليس الشفيع الذى يأتيك مؤتزرا
مثل الشفيع الذى يأتيك عريانا
ها هاها.....!!! (٩)

ورغم ركاكة البيت وعدم تناسبه مع موهبة أبى نواس الفنية وطاقته الإبداعية والشك فى مصداقية هذه الرواية لإن الشاعر لا يجرؤ على وصف زوجة أمير المؤمنين وفى حضرته بـ (العريانة) فإن الكثيرين يرون أن سوق هذه الفكاهة الخارجة، وأمثالها فى معرض تفسير القرآن لا يتفق مع قدسيته وجلاله ولكنه الحرص على «الشعبوية» الخائبة التى طفقت فى الأقوال بعد أن انكشفت مبادئ صاحبها ومنها: تشبيه الحاكم بالله جل جلاله بانه لا يسأل عما يفعل، وأن الشماتة جائزة بل ومشروعة ومستحبة، عندما ينكسر الوطن وتحيل شطرا من ترابه من قبل شذاذ الأفاق لأن من كانوا يحكمونه ليسوا على هوى الشيخ، ولأنه ينشر ما يثير الفتنة بين أبناء البلد الواحد الذين عاشوا أربعة عشر قرنا إخوانا متحابين ولكن لا مانع من الاعتذار و «بلع» كل ما قاله فى هذا الخصوص والتوجه إلى قُدُس اقداس (الآخر) لتقديم الترضية الكافية، وأن مكان المرأة الأصيل هو عقر دارها وأن عمل المرأة فيه منقصة لرجولة الزوج ولما حاججناه بأن زوجة الصحابى عبد الله بن مسعود كانت تنفق عليه وعلى اولاده وانها استفتت الرسول عليه الصلاة والسلام فى ذلك فاجابها بأن لها أجرا على ذلك، ولم يحر الشيخ جوابا..... إلخ

لهذا يلجأ الشيخ الدقادوسى الشهير بالشيخ الشعراوى إلى تلك الأساليب التى ذكرناها كمحاولة منه للحفاظ على «شعبوية» غاربة يعلم هو ذاته علم اليقين وقبل غيره طال الزمن أو قصر انها (= تلك الأساليب) لن تجديه فتيلا لإن من السنن الثابتة انه (أما الزبد فيذهب جفاء وأما ماينفع الناس فيمكث فى الأرض) ١٧/الرعد.

العدد القادم
القراءة الثورية
للقرآن ضرورة

الهوامش

(١) فى المعجم الكبير لمجمع اللغة العربية- الجزء الثالث حرفا التاء والثاء: دينار ثاقل أى راجح لا ينقص ورجل ثاقل أى ذو ثقل والجمع ثواقل ونضيف أن العامة فى مصر تنطقها تُقل بالتاء المضمومة.
(٢) فى المعجم الكبير- الجزء الثانى، حرف الباء: بنّج الطبيب المريض أى خدره، مُحدثة.
(٣) فى القاموس المحيط للفيروز آبادى: دلق السيف من غمده أخرجه وأندلق خرج من مكانه وفى مختار الصحاح للرازى كل ما ندر خارجاً فقد اندلق.
(٤) الخشداشين: فارسى معرب وهم الأمراء الذين نشأوا مماليك عند سيد واحد «التعريف بـ مصطلحات صبح الأعشى» - لـ محمد قنديل البقلى.
(٥) فى مختار الصحاح للرازى: سّح الماء أى صبّه.
(٦) فى مختار الصحاح: القارح هو الحافر انتهت أسنانه واستتم الخامسة والجمع قوارح وقُرّح.
(٧) فى المعجم الوسيط مجمع اللغة العربية :القارّة أى المستقرة.
(٨) فى مختار الصحاح للرازى : فقع أصابعه أى فرقعها وفى القاموس المحيط للفيروزآبادى :الفاقعة هى الداهية.
(٩) كان الإمام مالك عالم المدينة وإمام دار الهجرة وشيخ المذهب المعروف يقول: ينبغى لأهل العلم أن يخلو أنفسهم من المزاح وبخاصة إذا ذكروا العلم وعلى مدى الخمسين عاماً التى ظل يلقى فيها دروسه لم يأخذ عليه أحد لغواً أمو مزحة أو تندراً بنادرة. من كتاب (مالك) للشيخ محمد أبو زهرة دار الفكر العربى/ القاهرة.

الدفاع عن الشعر : الحيثيات

خطاب الحرية

د. نصر حامد أبو زيد

الشعر في منظور عبد القاهر الجرجاني هو المادة الخام التي تستنبط منها قوانين علم البيان، الذي يمثل بدوره أساس الوجود الانساني بما هو العلم الذي يدرس «اللغة» بدءا من مستوى التواصل وحتى مستوى «الإعجاز». ومعنى ذلك أن دراسة الشعر وتحليله ضرورة حيوية إنسانية دينوية وأخروية في نفس الوقت: دنيوية من حيث إن الفضائل أساسها العلم، والعلم أساسه «اللغة» و«البيان» وأخروية من حيث إن علمي اللغة والبيان هما أداة الكشف عن حجة الله المتمثلة في إعجاز كلامه سبحانه وتعالى.

من هنا كان لابد لعبد القاهر أن يتصدى لأولئك الذين يذمون الشعر ويمنعون الناس باسم الدين من حفظه وروايته، فضلا عن تحليله ودرسه ونقده. ولكي يتصدى لأقوال هؤلاء تصديا ناجعا كان عليه أن يعود للنصوص الدينية التي يستندون إليها في هجومهم على الشعر لكي يكشف لهم خطأ الاستناد وتهافت الاستدلال. وعبد القاهر في هذا كله لايناقش أشخاصا بأعيانهم بقدر ما يدحض أفكارا فاسدة وأوهاما زائفة استقرت في الوعي بفعل عوامل الانحطاط وتفش الجهل في عصره، القرن الخامس الهجري، لكنه لايقف عند حدود دحض الأفكار وكشف زيفها وتهافتها فقط، بل يتجاوز ذلك لبيان مكانة الشعر عند علماء الدين الأفذاذ في عصر النهوض الأول، في القرون الأولى بل وعند الرسول نفسه وأصحابه.

ومعنى ذلك أن حيثيات دفاع، الشيخ عبد القاهر عن الشعر تعتمد على قراءة واعية مستبصرة للتاريخ، إلى جانب اعتمادها على قراءة مستوعبة رشيدة للنصوص الدينية. هذا بالإضافة إلى أن تلك الحيثيات نفسها تكشف لقارىء عبد القاهر مدى التقدير الذي يكنه عبد القاهر للشعر الحقيقي بصرف النظر عن العصر الذي أنتج فيه، وبصرف النظر عن «الموضوعات» التي يتناولها هذا الشعر. إن الشعر فيما يرى عبد القاهر ليس «الموضوع» الذي يتناوله، بل الكيفية التي تتمثل في عناصر الأداء والتشكيل الأدبي هي التي يجب أن تكون محور «التقييم» ومناط الحكم على الشعر بالجودة أو بالرداءة.

يبدأ عبد القاهر حيثيات دفاعه عن الشعر بمناقشة الأفكار العامة التي يستند إليها البعض في التهوين من شأن الشعر والذم في علمه وتتبعه والاشتغال به. وهي أفكار يحصرها في ثلاثة مقولات هي على

التوالى: أن الشعر يتضمن هزلا وسخفا وهجاء وسبا وكذبا وباطلا على الجملة، والثانية أن الشعر كلام موزون مقفى يصاحب اللهو والغناء عادة، واللهو والغناء من الفضائص بل هى عند البعض من المحرمات، وكل ما أفضى إلى حرام فهو حرام. أما المقولة الثالثة فهى تعتمد فى رفض الشعر وذم المشتغلين بروايته والعلم به على أحوال الشعراء، وأنها غير جميلة فى الأكثر بدليل أن القرآن قد ذمهم حين وصفهم بأنهم يتبعهم الغاوون، وأنهم فى كل داء يهيمون، وأنهم يقولون مالايفعلون.

يعتمد عبد القاهر فى نحض المقولة الأولى على ثلاثة أدلة مضادة: الدليل الأول أن من يذم الشعر من أجل مايجد فيه من هزل وسخف وكذب وباطل ينبغى عليه إذا كان صادقاً مع نفسه ومتسقا مع منطقه: «أن يذمّ الكلام كله» وأن يفضل الخرس على النطق، عوالعيّ على البيان. فمنثور كلام الناس على كل حال أكثر من منظومه، والذى زعم أنه ذمّ الشعر من أجله وعاداه بسبب فيه «النثر» أكثر، لأن الشعراء فى كل عصر وزمان معدودون، والعامة ومن لايقول الشعر من الخاصة عديد الرُمل. ونحن نعلم أن لو كان منثور الكلام يُجمع كما يجمع المنظوم، ثم عمد عامد فجمع ما قيل من جنس الهزل والسخف نثرا فى عصر واحد، لأربى على جميع ما قاله الشعراء نظما فى الأزمان الكثيرة، ولغمره حتى لايظهر فيه» (دلائل الاعجاز، ص: ١١-١٢). من يذهب إلى ذمّ الشعر بسبب مايتضمنه بعض الشعر من هزل وسخف وباطل وكذب لايدرى أن الشعر كلام فحسنه حسن مثل كل كلام وقبيحه قبيح. من هنا ينعى عبد القاهر على صاحب هذا الرأى أنه يقول قولا لايعرف معنى له (ص:٢٤).

الدليل الثانى أن الشعرلايصح أن يُذمّ كله لوجود بعض المذموم فيه، أى لايصح تعميم حكم الجزء على الكل، ويخاطب الشيخ عبد القاهر صاحب تلك المقولة قائلاً: «ثم إنك لو لم ترو من هذا الضرب (السخيف الباطل.. الخ) شيئاً قط، ولم تحفظ إلا الجو المحض، وإلا ما لامعاب عليك فى روايته، وفى المحاضرة به، وفى نسخه وتدوينه، لكان فى ذلك غنى ومندوحة ولوجدت طلبتك ونلت مرادك؛ وحصل لك ما نحن ندعوك إليه من علم الفصاحة، فاختر لنفسك، ودع ماتكره إلى مالا تحب» (ص:١٢)

لكن هذه النبرة الهادئة وسرعان ماتخلى مكانها لنبرة عتاب قاسية لهذا الذى يركز فى الشعر على جانب متجاهلاً جوانب عديدة هى مجال فاعليته الحقة. من هنا يأتى التساؤل الاستنكارى الحاد: «فكيف وضع من الشعر عندك، وكسبه المقت منك، أنك وجدت فيه الباطل والكذب وبعض لايحْسُن، ولم يرفعه فى نفسك، ولم يوجب له المحبة من قلبك، أن كان فيه الحق والصدق والحكمة وفصل الخطاب، وأن كان مجنى ثمر العقول والألباب، ومجتمع فرق الآداب، والذى قيّد المعانى الشريفة، وأفادهم الفوائد الجليلة، وترسّل بين الماضى والغابر، ينقل مكارم الأخلاق إلى الولد عن الوالد، ويؤدى ودائع الشرف عن الغائب إلى الشاهد، حتى ترى به آثار الماضين، مخلدة فى الباقين، وعقول الأولين، مردودة فى الآخرين، وترى (فيه) لكل من رام الأدب وابتغى الشرف، وطلب محاسن القول والفعل، منارا مرفوعا وعلما منصوبا، وهاديا مرشدا، ومعلماً مُسدِّدا، وتجد فيه للنائى عن طلب المآثر، والزاهد فى اكتساب المحامد، داعيا ومحرضا، وباعثا ومحضضا، ومذكرا ومعرفا، وواعظا ومثقفا. فلوكنت ممن ينصف كان فى بعض ذلك مايغير هذا الرأى منك، وما يحدوك على رواية

الشعر وطلبه، ويمنعك أن تجيبه أو تعيب به، ولكنك أبيت إلا ظنا سبق إليك وإلا بادى رأى عنّ لك، فأقفلت عليه قلبك، وسددت عما سواه سمعك، فعيّ الفاصح بك، وعسر على الصديق الخليط تنبيهك» (ص: ١٥-١٦)

في هذا النصّ الطويل من كلام عبد القاهر يكاد عبد القاهر يرفع مكانة الشعر إلى ذروة «الذاكرة الجمعية» سواء من حيث «المحتوى» أو من حيث الوظيفة «التواصلية» بين الأجيال، أو من حيث الوظائف التعليمية والأخلاقية التي يؤديها. وتلك وظائف لايتنبه لها أولئك الذين يقفون عند بعض الظواهر السلبية في الشعر، وهي الظواهر التي تطال كل كلام دون أن تكون مقصورة على الشعر وحده. إن عبد القاهر هنا يحاول أن يكشف تلك النظرة «العوارء» إلى الشعر ببيان حقيقة الشعر الجدير بهذا الأسم، الشعر الذي يقوم بدور «الذاكرة الجمعية» للأمة، ويقوم بدور المعلم والمربيّ للأفراد، لأنه الوعاء الأدبي والشكلي الجمالي الحاوي للقيم والأخلاق والمعارف.

ينتقل عبد القاهر في دليله الثالث لدحض رأي من يذمون الشعر لتضمنه للسخيف والباطل والكذب نقلة نوعية تمثل قفزة في الوعي النقدي العربي.

تتمثل تلك النقلة النوعية في حرص عبد القاهر التمييز بين مستويين من القصد في الشعر: قصد القائل الشاعر، وقصد الراوي والدارس والمستشهد بالشعر، فرُبَّ شعر قصد به الهزل والباطل والكذب، لكنه يتحول في وعي الراوي والدارس ليؤدي قصدا آخر مغايرا لقصد قائله: «وقد استشهد العلماء لغريب القرآن وإعرابه بالأبيات فيها الفحش، وفيها ذكرُ ذلك الفحش ولم يريدوه ولم يريدوه، ولم يرووا الشعر من أجله» (ص:١٢) ويواصل عبد القاهر بيان هذه الفكرة قائلاً: «فإذن رب هزل مارأداة في جدّ، وكلام جرى في باطل ثم استعين به على حق، كما أن رَبَّ خسيس، توصّل به إلى شريف، بأن ضرب مثلاً فيه... وعلى العكس فربَّ كلمة حق أريد بها باطل، فاستحق عليها الذم» (ص:١٤-١٥).

هنا يميز عبد القاهر بين «القصد» من قول الشعر و«القصد» من دراسة الشعر وراويته فقصد الدارس والباحث - في مجال علم البيان - اكتشاف قوانين الكلام التي يعد الشعر بؤرتها الأساسية. وفي هذا السياق يعتبر «قصد» الشاعر هامشيا. والدليل على ذلك ما يذكره عبد القاهر من أن مفسّري القرآن لم يمنعهم فُحْشُ بعض الشعر من الاستشهاد به شرحا لكلمة غامضة أو غريبة في القرآن، لأن شرف «القصد» هنا ينفي خسة «القصد» الأصلي. وهكذا ينتهي عبد القاهر إلى أن راوي الشعر «حاك، وليس على الحاكي عيب، ولاعليه تبعة، إذا هو لم يقصد بحكايته أن ينصر باطلا، أو يسوء مسلما، وقد حكى الله تعالى كلام الكفار. فالنظر إلى الغرض الذي له روى الشعر، ومن أجله أريد، وله دون، تعلم أنك قد زغت عن المنهج، وأنك مسيء في هذه العداوة، وهو العصبية منك على الشعر» (ص:١٢)

ولاتتضح آفاق هذه النقلة النوعية في الوعي النقدي العربي التي يكشفها هذا الدليل الثالث من أدلة عبد القاهر إلا بتحليل النماذج التي استشهد بها على التمييز بين «قصد» الراوي، و مقصد القائل». النموذج الأول هو استشهاد الحسن البصري في مواعظه بالشعر، وكان من أوجع الأبيات عنده فيما يقول عبد القاهر البيت التالي:.

اليوم عندك دلها وحديثها
وغدا لغيرك كفها والمعصم.

وهو بيت قيل في سياق ذمّ النساء، لكن الحسن البصري لم يكن يستشهد به في سياق ذمّ النساء، بل كان يستشهد به في سياق ذمّ الدنيا إذا استعبدت الإنسان



وتحكمت فيه معايير اللذة المادية. ومجرد استشهاد الحسن البصرى بالبيت فى سياق الوعظ يعنى أن دلالة الشعر تتجاوز قصد القائل الأول لتشح خارجه وتتقاطع أو تتفاعل مع مستويات أخرى من القصد. ودون هذه القدرة على الإشعاع الدلالى لايمكن للحسن أو لغير الحس أن يستشهد بالشعر فى سياق مغاير لسياقه الأصلى.

والسياق الأصلى الذى ورد فيه البيت السابق، وإن كان يبدأ من ذم النساء، يتجاوز هذه البداية ويعلو عليها، وذلك من خلال اللغة الشعرية التى تعتمد على «الصورة» أساسا، فيقوم «التشبيه» بوظيفة فتح أفق الدلالة «الصورة» زساسا، فيقوم التشبيه بوظيفة فتح أفق وتجاوز «المنطوق» إلى آفاق واسعة من القول، «الشعرى». والسياق هو الأبيات التالية:

إن النساء وإن ذكرن بعفةٍ
فيما يُظَاهر فى الأمور ويكتم

لحمٌ أطاف به سباعٌ مجوّعٌ
ما لايذاد، فإنه يُتَقسَّمُ

لاتأمنن، أنثى حياتك، واعْلَمَنْ
أن النساء ومالَهُن مُعَسمٌ

اليوم عندك دَلُّها وحديثُها.
وغدا لغيرك كفُّها والمعْصَمُ

كالخان تسكنه، وتصبح غاذيا ويحل بعدك فيه من لاتعلم.

وكذلك استشهد عمر بن الخطاب- وهذا هو النموذج الثانى - بشعر لعمارة بن الوليد بن المغيرة قاله فى سياق عتاب امرأته له حين ظنته قد عاد إلى الشراب - شراب الخمر - بعد أن كان قد حلف لها ألا يشرب، وكان هذا شرطها للزواج منه. فقال هذه الأبيات يشرح لها أنه لم يشرب، ولكنه صادف صحابا يشربون وقد نفدت نقودهم، فنحر لهم ناقته وسقاهم بثمن برديه، أى أنه لم يكتف بذبح ناقته، بل باع برديه ليسقيهم. يقول:

ولسنا بشَرْبٍ أم عمرو إذا انتشوا ثياب الندامى عندهم كالغنائم

ولكننا يا أم عمرو نديمنا بمنزلة الريّان ليس بعائم

أسرك لما قرّع القومُ نشوةً خروجى منا سالما غير غارم

برئيا، كأنى قبل لم أكُ منهم وليس الخداع مُرْتَضىً فى التنادم

تمثل عمر بن الخطاب بالبيتين الأخيرين من تلك الأبيات، ولكن فى سياق مغاير تماما، حيث وجههما إلى «زيد بن ثابت»، الذى اختار من حُلَل «الكسوة» أجودها ليعطيها لمحمد بن حاطب ابن زوجته، تاركا للآخرين أن يختاروا مما تبقى، وهنا تكتسب دلالة تتجاوز آفاق الدلالة الأصلية: «وليس الخداع مرتضى فى التنادم»، بل حتى تفتح الدلالة الأصلية لتجعلها نافية للخداع، قال عمر بن الخطاب لزيد بن ثابت: ردها (أى الحلّة). ثم قال ائتنى بثوب فالقه على هذه الحلل، ثم قال لزيد: أدخل يدك فخذ حلة وأنت لاتراها فأعطهم. ويعلق الراوى: فلم أر قسمة أعدل منها» (ص:١٣-١٤)

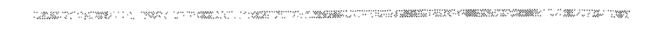
الشعر إذن فيما يرى عبد القاهر - والقول البليغ بصفة عامة - قد يكون هزْلا فى قصد قائله، لكن دلالته - من حيث هو شعر وقوْلٌ بليغ - لايمكن أن تظل محبوسة داخل إطار قصد القائل، لأن بنية القول ومجال تداوله بعد ذلك تحرك الدلالة وتوسعها حتى تنقلها من قصد «الهزل» إلى الجدّ. وكذلك أيضاً قد يكون القول حقا وجادا، ثم يعاد تداوله فى سياق يقلبه إلى الهزل، بل وإلى الباطل. تلك القضية يبلورها الشيخ عبد القاهر فى العبارات التالية:-

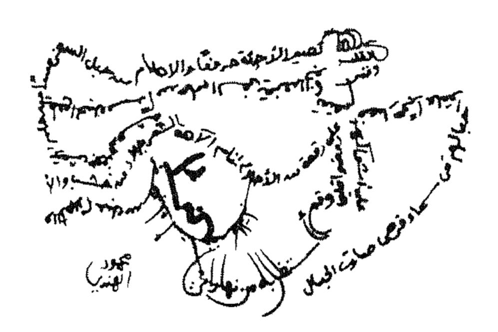
«فإذن رُبَّ هزل صار أداة. فى جد، وكلام جرى فى باطل ثم استعين به على حق، كما أنه رب شئ خسيس، توصل به إلى شريف، بأن ضرب مثلا فيه، وجُعل مثالا له، كما قال أبو تمام:

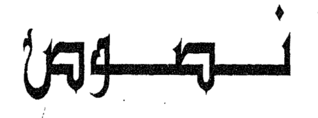
والله قد ضرب الأقَلَّ لنوره مثلا من المشكاة والنبراس.

وعلى العكس ضرب كلمة حق أريد بها باطل، فاستحق عليها الذم، كما عرفت من خبر الخارجى مع على رضوان الله عليه (وذلك حين قال له «حكم إلا الله» فقال على: «كلمة حق أريد بها باطل»). ورب قول حسن لم يحسن من قائله حين تسبَّب به إلى قبيُح، كالذى حكى الجاحظ قال: رجع طاوس يوما عن مجلس محمد بن يوسف (أخى الحجاج بن يوسف) وهو يومئذ واليا على اليمن فقال (= أى طاوس): ماظننت أن قول «سبحان الله» يكون معصية لله تعالى حتى كان ذلك اليوم، سمعت رجلا أبلغ ابن يوسف عن رجل كلاما، فقال رجل من أهل المجلس: «سبحان الله»، كالمستعظم لذلك الكلام، أ - هـ (ص:١٤ - ١٥)

ولم يبق من حيثيات عبد القاهر فى الدفاع عن الشعر - بعد ذلك كله - إلا أن يناقش هؤلاء اللذين يستندون إلى النصوص الدينية فى كراهة الشعر، إن لم يكن فى التدليل على تحريمه. هنايقف عبد القاهر ليكشف وركاكه الفهم سقم التأويل، وعجز الذوق. وذلك موضوع مقالتنا التالية.






نصوص





فؤاد قنديل

لم أكن أعلم أنه تغلغل فى كيانها إلى هذه الدرجة ، وأنه استولى على وعيها ولا وعيها بصورة بلغت هذا الحد من الفزع.

فى عز الليل صرخت: ماما .. ماما

قفزت من الفراش بعد أن دارت فيه دورتين بحثا عن سبيل .. لحقت بها قبل أن تقع . لكنى لم أستطع وأنا مفزع ومندهش أن أحول بينها وبين الوقوع على ركبتيها وذراعيها، ورأسها بالدولاب ولا أكف عن قولى:

- ماذا بك؟.. ماذا جرى؟

ظلت تصرخ :ماما ... ماما

تتأوه بسبب وقوع جسدها الثقيل على الأرض .. تذكرت أنى حذرتها عدة مرات أن تقول : يا ماما وهى فى الخامسة والثلاثين .. زوجة ولها أولاد وعلى ذمة رجل.

على نور السهراية الشاحب الذى يصلنا منهكا من الصالة عاونتها على العودة إلى السرير ، وهى تشعر كأن سيارة مرت عليها .. لاتزال تضع يدها على وجهها فى محاولة لطرد آثار الحلم ، وأنا أقول:

- خير إن شاء الله .. بماذا حلمت؟

- به

- من هو؟

- ألا تعرفه؟

- من هو الذى أعرفه وهل كنت معك فى الحلم؟

... عادت تولول وتقول:

- آه يا ماما

- يا ستى قولى .. ما الذى حدث؟

- كان يجرى ورائي ويصعد على قدمى ، وحاولت إبعاده عنى ، لكنه صعد إلى صدرى ووجهى ، فصرخت..

فهمت وأحسست بالخزى ، جلست على السرير لأجمع أمرى .. ألهذه الدرجة أنا عاجز عن قتل فأر يعيش فى الشقة من عشرين يوما وأتركه يتحرك متى يشاء وكيف يشاء.

طعنة بالغة فى رجولتى أن تصل خطورة بقائه وأثره التعس إلى درجة أن تحلم به زوجتى ثم تصرخ وتحاول الفرار منه وتسقط من الفراش وأنا إلى جوارها أنعم بالغطيط العالى .. كما قالت هى بعد ذلك.

سمعنا به لأول مرة فى المطبخ ، فأخرجنا كل محتويات المطبخ قطعة قطعة وقضينا فى ذلك نحو الساعة ورأينا فقط ذيله فتأكدنا أنه فأر، ولكننا لم نستطع الإمساك به أو طرده، واكتشفنا بعد ذلك أنه انتقل إلى حجرة الأولاد المجاورة.

الحجرة مملوءة بالأثاث المكدس ولا نريد التفريط فيه.. إلى جوار السرير وتحته توجد حلة السمن وطشتين غسيل وفوق الدولاب وضعنا حقائب بها ملابس الشتاء ، وطقم صينى جهزته زوجتى للبنت وبعض الصور الكبيرة والأحذية التى لايهون علينا أن نرمى بها مع القمامة ، ونخجل أن نعطيها لأحد المحتاجين.

فى يوم آخر عكفنا جميعا للبحث عنه فى حجرتهم . نصف نهار دون جدوى، لأن الفرصة كانت أمامه كبيرة للتحرك والنفاذ إلى أماكن لايدخل إليها أى طفل ولا أى أداة من أدوات الطرد.

بقى الحال على ما هو عليه .. يقضى نهاره نائماً فى حجرة الأولاد حتى منتصف الليل ثم يتحرك إلى المطبخ فيسهر فيه حتى السادسة والنصف بالضبط .. لم يخلف

موعده يوما.
كان في البداية ينتقل متخفياً ، فأصبح يمر سريعاً أمامنا ونحن في الصالة جلوس، وبعد أيام قلت سرعته في العبور ، إلى أن غدا يمضي متسكعا كأنه يتمشى على النيل أو في بيت أبيه.
فرح الأولاد برؤيته وسموه : فرفر
أخذ يتصنت ليسمع اسمه وهم ينادونه به ، ويتبادلون التوقعات ، ولابد سمع الصغير كريم وهو يطلب مني أن أربط له فرفر بحبل ليصحبه معه إلى المدرسة أو مركز الشباب.
لابد أنه سمعهم يتحدثون عن أوصافه ، فمنهم من قال:
– لقد رأيت بطنه البيضاء..
وآخر يقول عن عينيه:
– إنها حمراء
أما زوجتي فقد قالت :
– لم أر في حياتي ذيلا بهذا الطول.
وقال واحد منهم وأظنه الأصغر:
– لقد رأيت أصابعه الصغيرة.. إن يده كيد النونو
.. منذ عدة أيام حدثتني قائلة إنها اضطرت لإعادة صلاة الصبح مرتين عندما مر من أمامها عائداً في موعده من المطبخ.
كانت قد انتهت من الركوع واستعدت للسجود ، وكان هو بالضبط يمر.
فلم تستطع أن تهبط برأسها إلى الأرض ، سلمت وخرجت من الصلاة واستغفرت ربها.
لماذا دخل إلى مقره النهاري

.. عادت للصلاة ، لكنها فوجئت بطيفه يعود إليها ، وتراه من جديد وهو يمر مترنحا ثقيل الخطو، هل كان يعب من زجاجة "السبرتو" الموضوعة تحت الحوض!
.لاحظت ذبوله وهزاله وتساءلت:
– ربما لم يجد ما يأكله في المطبخ؟
قلت:
– على أية حال أنا لا أقدر في هذه الأيام أن أنفق عليه لدى الأطباء
صاحت:
– أنا لم أفكر في هذا.. إنك لا تأخذ الموضوع مأخذ الجد
فاندفعت قائلاً:
– ولماذا لم تتركي الصلاة على الفور وتضربينه مادام هذا حاله
تراجعت قائلة:

– أضربه .
– كانت فرصتك للحصول على المجد
– كيف أقترب منه وهو حي وأنا لو رأيته ميتا لمت رعبا.
تزايد التعاطف الأسري معه يوما بعد يوم ، ودفع إلى الظلام والتلاشي رغبتي في التخلص منه سواء بالعنف أو باللين.
الأولاد يتحدثون عنه ويسخرون منه أحياناً أو يعجبون بمهارته ورشاقته ، خاصة بعد أن أحضرت مصيدة ووضعت فيها الجبن والطماطم وهو يراها دون أن يعبأ وأحيانا يدخل إليها ويلتهم ما بها ثم يخرج دون أن تفلح في القبض عليه، الأمر الذي يعد تواطئا خطيرا من المصيدة.
كنت قد عزمت إذا قبضت


محمود
الهندي

عليه المصيدة أن أشعل النار فيه ويراه الأولاد .. ليشهدوا مصير كل من يهدد حياتنا ، لكن ذلك لم يحدث.

وضعنا له سم الفئران في كل مكان.. ودسسنا له التوكسافين في الأركان ، ونثرناه على الأطعمة الجذابة ، وهو يمر بكل ذلك مرور المتعفف ، وقد يتذوق منها ما لايؤذى المعدة أو يعكر المزاج أو يلوث الشفاة القرمزية، وما لا يؤثر على الجسد الممشوق والحركة الرشيقة..

كل الحيوانات حتى أحقرها يعلو ويعلو.. يتعلم ويتثقف ويعتبر .. إلا المسكين لم يكن ينقص هذا الفأر إلا أن يلبس بدلي ويتعطر بعطر زوجتي.

أتذكر حركاته وهو يمشي في هدوء وثقة خاصة في الأيام الأخيرة قبل الحلم مباشرة .. كانت لحركاته لغة الاعتزاز ومشيته مشية الجنود... وكان كمونه كمون الواثق لا المتوجس أو المهدد ولا المستنفر..

وكان قعوده قعود المطمئن الذي لايبالي ، وكان - والحق يقال - ذا نظام مستتب كالليل والنهار.

من منا يا ترى تحت الحصار .. هو أم أنا؟

رأيته في حجرة الأولاد على الجدار هائلاً وعظيماً .. يلبس تاجا ويرفل في ثياب قشية تبرق وتنبسط حوالي ، وشواربه تطول حتى لايحدها الإطار.

تتعلق بصدره النياشين والأوسمة ، ويده الصغيرة ترتفع نصف ارتفاعة لتحيى في كبرياء الجماهير التي لابد محتشدة أمامه خارج الصورة .. دائماً خارج الصورة وهي تتلوى من السعادة بطلعته وبهائه.

أحسست أنه سيعيش معنا إلى نهاية العمر وربما يتبعني وأنا ذاهب إلى الجنة.

هل تراه ضل طريقه ولا يعرف باباً للخروج من المستنقع النظيف ، أم أرسله الله خصيصاً إلينا ليبدأ مشروعاً لتوحيد كل مخلوقاته ودمجها جميعا في مخلوق واحد .. الغزالة والفأر وفرس النهر والعصفور.. الحمار مع البرص والإنسان .. الفيل والنمر والذبابة مع البلبل والسلحفاة .. الكل يعيش ويندمج ويتشكل تشكيلاً جديداً واحدا متفردا ، ثم تمر الأيام فيصبح أعزلا وبائسا وضامرا وتغدو الطريق معبدة للتلاشي والفناء .. ما هذا الهراء ؟ ما هذه العبقرية! .. لعنة الله عليه وعليّ.

جاء بعض الأولاد من أصدقاء أبنائي بدعوة منهم طبعاً لمشاهدة فأرهم .. فوجدوا صورة ضخمة لفأ رعلقتها دينا على الحائط ، وقالت لهم:

- إن أبي يفكر في أن يزوجه ليملأ علينا البيت.

وقالت نهي:

- لا أمل إلا بإحضار قطة.

نهى تحب القطط ، وقد أحست أن القدر يستجيب لرغبتها ويسهل لها الحصول على قطة ، إذ بعث إلينا بهذا الفأر البارد الذي لا يحن إلى المناطق الخربة ولا إلى أهله ، ويبدو أن له طموحات حضارية ساذجة.

نقل كريم هذه الصورة عن زيارة أصدقائهم إلى أمه ، فترسب في كيانها الموضوع كله كشيء استقر ببشاعته في حياتها ، فكان حلمها الذي هزني بعنف، وأدهشني أيضاً لأني تصورت أنه أصبح واحداً من العائلة أو على الأقل هناك رأى عام يوافق على وجوده.

وضعني الحلم مباشرة في مواجهة مع الفأر . إما أنا وإما هو .. أنا لا أخشاه أبداً ، بل إنني أستطيع التقاطه كما تلتقط الحرباء الذبابة .. لكن المطلوب فقط هو ن أراه ، فإما أن أتضاءل تماما إلى أن أصبح في حجمه وأبحث عنه في حجرة الأولاد ، أو أسهر طيلة الليل في المطبخ أنتظره لنعقد الحوار اللازم.

الغريب أنه لم يفكر في تغيير مقره الليلي أو النهاري ولا زيادتهما ، وظل بعيدا عن حجرة نومنا .. حريصا على عدم استفزازي وبذلك ضمن البقاء.

بعد حلمها المستفز وتأملي في مرآة رجولتي ، قررت عمل أي شيء لبعث الطمأنينة في السيدة حرمنا ذات القلب الخفيف ، والتي رفضت أن تشاركني المهمة ولو بصفة مراقب.

كانت الساعة قد تجاوزت الواحدة.. إذن هو الآن فى المطبخ .. أضأت النور وجلست على الأرض أمام بابه وفى يدى الشبشب وفى يدى الأخرى كوز ماء لإلقائه عليه حال خروجه لإعاقته عن الاندفاع فى الجرى، ثم الانقضاض عليه بالشبشب.. هذه هى الأفكار الحربية وإلا فلا..

سمعت . وبعد نحو نصف ساعة من الصمت والصبر والتحدى وصلتنى أول إشارة . إنه داخل البوتاجاز . بسيطة. أشعلت الفرن وجلست أنتظر وقد رفعت إلى أقصاها درجات الاستعداد.

سمعت ما يشبه حك الأقدام.. ومضت الدقائق والحرارة ترتفع ولا يوجد إلا طقطقة واهنة .. ومر نحو نصف ساعة دون خروجه.. الحرارة اشتدت .. أمعنت التصنت ساعدنى صمت الليل على جلاء سمعى .. كل شعرة فى جسمى وكل عصب يشاركنى الاستماع.

اكتشفت أن ما أتصوره حركة ما هو إلا تأوهات البوتاجاز تحت تأثير النار . أطفأته وانتظرت، ثم فتحت الفرن لعلى أجده مشويا أو حتى مقليا.. لكن مع الأسف.

ذهبت إلى حجرة الأولاد فوجدتها مغلقة بإحكام على غير العادة ، إذن هو لم يستطع الذهاب إلى مقره الليلى ، ولن أستطيع تحقيق الخلاص المأمول هذه الليلة.

دخلت حجرتى أفكر.. لماذا أغلق الأولاد الباب.. تواطئا وحرصاً على حياته أم إحساساً بالبرد، أم سهوا .. هو بالطبع ليس تواطئا لأنهم إذا كانوا يحرصون على حياته فسوف يتركونه يذهب إلى المطبخ . حظه.

ألفيت زوجتى منكمشة ومنطوية على نفسها مفتوحة العينين فى انتظار الخبر ، لكنها لم تسألنى، لأنها تسمع طلقة واحدة ضد العدو.. استدارت وأعطتنى ظهرها .. تمددت إلى جوارها أفكر فى خطة جديدة لم يكتمل تفكيرى فيها .. لأنى نمت.

وفى الليلة التالية وحتى لاتروح على نومة ضبطت المنبه على الساعة الثانية وتأكدت أن الأولاد تركوا الباب مواربا ولو لبضعة سنتيمترات..

انشق الوجود كله فجأة ومزقتنى صرخة زوجتى ، فقفزت مرة واحدة فى خفة أسطورية إلى وسط الحجرة وتأملت الموقف .. شهقت زوجتى شهقة الموت ، وأشارت بحاجبيها لا بيديها وكانت قد أضاءت المصباح..

وجدت أمامى الفأر واقفا على قدميه وذيله ، كانت له عيون خرزية أراها بوضوح حمراء لامعة فضية وفم أحمر مدبب وصغير .. بطن بيضاء وظهر رمادى معتم.

تلفت نحوى ونحوها .. يا نهار أسود . فوق السرير .. بينى وبين زوجتى. ولابد أنه مر عليها وعلى ، وإلا لماذا استيقظت..

حاولت أن أتأكد أنه ليس حلما .. وتذكرت سريعا حلم الليلة الماضية لأزنه فقط.. تيقنت أننا نعيش فى الحقيقة .. الحقيقة البشعة بكل تفاصيلها وثقلها ووحشيتها.

تجمدت فى مكانى ، ووقف هو يحدق فينا ، ويتلفت ويعبث بيديه فى شواربه ، ويفتح فمه الصغير الأحمر كأنه يتثاءب، فأرى أسنانه الصغيرة ، ليزداد فزعى من هذا الصغر الغريب فى كل شىء، وأنا أقبض يدى بشدة فتصرخ عضلاتى تحت لحم ذراعى وأرى يديه مربعة الأصابع بالغة الضآلة فيتعاظم رعبى ، من هذه الضآلة الشرسة.

كانت زوجتى قد تكورت ، وجلست كلها فوق ركن صغير من الوسادة ، ويدها على فمها تمنع نفسها من أن تغضبه بأنفاسها ، وهو هناك فى طرف السرير وأنا فى وسط الحجرة متحفزا كالمارد ولكننى أنحنى قليلا لأستعد للخطوة التالية التى لا أعرف بالضبط ما هى.. كنت لا أزال أفتش عن عقلى وأعصابى ، وقدمىَّ لا أحس بهما وهما فى الأرض مغروستان.

هل كان يا ترى يدرك كثافة المصير؟

أم أنه يراه ويطمئن

.. كانت ظلاله المهيبة تنتصب على الحوائط التى وراءه، بينما كان يعبث فى شواربه ويمصمص شفتيه ولا يعبأ.

قصة

الذى لا يكذب أبدا

سمير المصادفة

لم يخلق بعد "ديما" الأقرع من استطاع تكذيب "ڤاديم إيڤانوتش" قط فكل شىء فيه كان يدعو لتصديقه ،. لحيته الصفراء المهذبة ، عويناته الذهبية ذات اليد موديل سنة ١٩١٥، حركة يديه وهو يقص والتى تشبه إلى حد كبير يدى مايسترو بارع، توسط قامته الذى ارتبط بشكل الكهنة على مر العصور فهل يعقل أن يتخيل المرء كاهناً فارع القامة عريض المنكبين وجميل السحنة ، والقبعة الحريفية التى كان يرتديها صيفاً شتاء ولو كانت درجة الحرارة ٤٠ تحت الصفر، كل شىء بما فيه هدوؤه العظيم وهو يلقى علينا أساطير وأهوالاً بهزة صغيرة من رأسه وإيماءة بعينيه ويحكى أنه فى يوم ما كان "ڤاديم إيڤانوڤتشى" قد تصدر كعادته المائدة ورفع كاس ڤودكا ممتلأ وانتظر بوقار حتى صمت الجميع فدعى إلى شرب نخب.. وهكذا تبدأ حكايات ڤاديم إيڤانو ڤتشى" كلها. قال .. كنت أمر واثنين من الرفاق معى أثناء الحرب العالمية الثانية وحوصرنا فى شارع سده علينا حائط متمدد أملس وليس من مخرج فالحائط أمامنا والعدو خلفنا ونحن هالكين لا محالة إلا أننى على سبيل الدعابة قلت فلنهد الحائط وعندما نظرا لى رفيقاى فى دهشة صرخت : فليسقط من هذا الجدار حجارة بعدد خيانة زوجتى لى فتزلزل الحائط واهتز بقوة وسقط منه حجر واحد ، وقلدنى الثانى قائلاً...

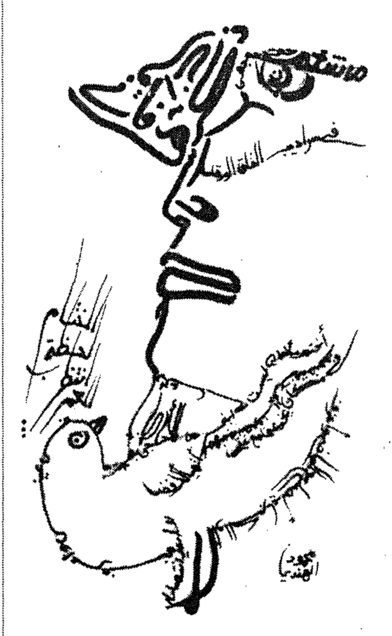
فليسقط من هذا الجدار حجارة بعدد خيانة زوجتى لى فتزلزل الحائط واهتز بقوة وسقطت منه بضعة أحجار ، عند هذا صاح الأخير فليسقط من هذا الجدار حجارة بعدد خيانة زوجتى لى فارتج الجدار وكان البركان تحته وكان العدو يقترب منا بشدة وهنا انهارت جميع الأحجار وسط زوبعة من الأتربة أربكت العدو وفررنا نحن بسرعة للطرف الأخير من الشارع واختبانا بعد هذا من بيت لبيت بطرق مألوفة . وابتسم "ڤاديم إيڤانوڤتشى" بهدوء ورفع كاسه عاليا وقال:

دعونا نشرب نخب النساء التى تنقذ رجالها وقت الشدة.

وقهقه الحاضرون معجبون ومصدقين مائة بالمائة إن هذا هو ما حدث لضبط إلا "ديما" الشاب الأقرع فلقد انتفض كمن صدمه كاس الفودكا على غفلة منه وقال..

ولكننى يا "ڤاديم إيڤانوڤتشى" قد سمعت هذا النخب يقال فى أوكرانيا وبلا روسيا وبوخار وسمرقند ولادفيا والنخب يحكى عن ثلاثة رجال نكدة فكيف نصبت نفسك واحداً منهم؟ فوقف "ڤاديم إيڤانوڤشى" وبنفس الهدوء والسكينة رد عليه قائلاً..

– يا للمسكين .. ألا تعرف أنه يوجد ما يسمى قطار وطائرة وأننى عندما أركب هذا وذاك أشرب الفودكا وأجلس مع أناس أذكياء مثلك فى كل مكان وأنهم يتناقلون نوادرى كما تناقلوا فى الماضى أسفار الأنجيل وأن الاتحاد السوفيتى قد قصر المسافات، فالعامل فى سمرقند له مهندس من "موسكو" والطبيبة من



"بخـــار" لهـــا ممرضـــة من "أوكــرانيـــا" ولكن أنَّى لك أن تفهم يا فتاى وأنت تعانى الآن من نقط التفتيش الدولية بين "روسيا وبلا روسيا" أتستبعد

على أن أكون واحداً من هؤلاء الثـلاثة؟ ألا تسـتـحى وأنت تكذبنى، وقـال جـملة و"أنت تكذبنى" بعظمة ملكٍ مجروح قوى كان فارساً شجاعاً ودافع

عن شعب بأكمله فولاه الشعب عليه وارتبك ديما الأقرع فوراً واسـتـحى حـتى لاحظنا أن الأرض تميد من تحت قدميه واحده وتبتلعه حفرة سحيقة في الحجرة فلا يظهر من احتفالاتنا وأعيادنا مطلقاً التى ظل يتصدرها "ڤاديم إيڤانوڤتشى" ويرفع كأسه فنرفع كؤوسنا ويدعو كل مرةٍ لنخبٍ جميلٍ وراءه حكاية نسمعها وننام نحلم بشخوصها. قال...

وأنا يا أصدقائي فى فترة من الزمان وعندما كنت شاباً وسيماً فارع القامة قوى العضلات ضاقت بى سبل الحياة وطارت كل السقوف من فوق رأسى وأعيانى البحث عن عمل فيما قبل الثورة فقررت أن أختبىء فى دير على حدود "موسكو" حتى تنفرج الأزمة وكلى أجد ما أتقوت به وخرقات أحتمى بها ، وظلت حياتى فى الدير هادئة سلمونى عباءة جميلة واسعة

وقبعة لم ألقها من على رأسى أبداً وأهم من هذا وذاك أننى كنت أحصل على ثلاث وجبات يومياً وكنت راضياً مرضياً وتمنيت أن يستمر هذا الدهر كله فماذا خارج الدير سوى مذلة البحث عن عمل وسوى النساء ، والنساء أجمل الكائنات ولهذا فهم مكلفون جداً ولكننى لن أستطيع بحالٍ من الأحوال الالتقاء بهن أنا الفارغ اليدين والجيبين

والمفقود الهوية وتعودت تدريجيا البعد عن المعاصى فمن ذاق الجوع مثلنا فيما قبل المساواة يستطيع فقط تذكر يوم من أيامه ليستقيم فى دير وتعبّدت كثيراً واجتزت جميع اختبارات الروح على الجلد وفى يوم جميل مشمس من أيام الضيق صرتُ قديساً صغيراً ودعيت لمساعدة الأب فى الصلاة على ميت وقمنا بتلاوة الصلاة وإتمام الطقوس وتركنى الأب لأعود وحدى للدير لأنه سيتأخر قليلاً فى القرية وهنا أمسكت نفسى عن الصراخ بفرح أنا حر الآن وقفزت والتويت وتمتطيت وشعرت أن العباءةتعيقنى فخلعتها ووضعتها على ذراعى وخلعت القبعة وما إن عدوت بعض الشىء فى سروال أبيض طويل وقميص داخلى حتى وجدت نفسى وجها لوجه أمام بحيرة مهجورة من البشر آية فى الجمال = فصرخت: أجمل بقعة فى العالم أطراف "موسكو: وأروع صيف صيفها وشجعتنى الشمس فخلعت ما تبقى من ملابسى ووضعتها معاً على الشاطىء تحت حجر صغير وقلت فلأنزل لأستحم ونزلت وبقيت ساعة أو ساعتين .. لا أدرى بالضبط ولكننى رجعت والشمس حمراء قانية وكنت أستغفر الله طول الوقت وأنا أسبح باتجاه الشاطىء لأننى لعنتُ الدير سراً الذى يحرمنى من هذا الجمال ولعنت لقمة الخبز التى أدخلتنى الدير وخرجت ويا للكارثة ملابسى، ضاعت ملابسى ، عار أنا تماما ولم يتركوا لى سوىَ القبعة التى وضعتها على عورتى أخبأها وأنظر فى كل الجهات باحثاً عن ملابسى وصحت يا إلهى لماذا تركتنى هكذا؟

لا تعاقبنى على ما قلت بهذه القسوة وركعت وفجأة ظهرت لى كوكبة من الفتيات اللاتى يأخذن بالألباب على ما يبدو كانوا من بنات العائلات الغنية جداً فى هذا الزمن يمرحن ويضحكن ويعبثن بملابسى بأظافرهن وظللتُ راكعاً وعيناى فى الأرض منكسرة على ركبتى العاريتين واستجديت ملابسى منهن كثيراً وبكيت وولولت وتذكرت الشارع والجوع وثلج الشتاء القاتل وبرد عظامى المزمن وصرخت فى إحداهن:-

- قف فوقفت واضعاً القبعة بكلتا يدى على عورتى ومحافظاً على أن يكون ظهرى للبحر وعادت الفتاة القاسية للصراخ مرة أخرى قائلة: إذا نفذت جميع أوامرى بالحرف الواحد سنرد لك ملابسك قلت :أى نعم سأنفذ

قالت: ارفع يدك اليمنى وأرنى ما بها ورفعتُ يدى اليمنى وأمسكت القبعة بيدى اليسرى وكأننى قابض على روحى . فإذا بفتاة أخرى تعبث بى ضاحكة: ارفع يدك اليسرى وأرنى ما بها فأمسكت القبعة بيدى اليمنى وكأننى قابض على روحى ورفعت يدى اليسرى وأريتها إياها وعند ذلك عادت الفتاة الجميلة القاسية للصياح:-

- والآن أرنى يدك اليمنى ويدك اليسرى معاً وتباطأتُ وسقط من يدى ووقع قلبى من بطنى العارى فصرخت فى قائلة: هيا .. أسرع

ورفعت كلتا يدى ببطء وتركت القبعة فى مكانها وكأننى قابض عليها بروحى وهنا صمتت جميع الفتيات وارتبكن وقذفت لى الفتاة الجميلة القاسية بثيابى لتقع أمامى بخطوات وأنا أبحلق فيها وكأنها كنز من المجوهرات النادرة وبقيت على وضعى هذا دقائق مصلوبا خائفا أن آتى بحركة واحدة تنهى أمامهن أمرى حتى انصرفن فى لمح البصر وهويت على ملابسى أرتديها وأنا لا أصدق أننى نجيت تقطعت أنفاسنا والتقطناها مع نجاته وأومأ هو وبهدوء أكثر وصوت يفيض حباً وإخلاصاً وصدقاً رفع كأسه

وقال: -

هيه أصدقائى يا رفاقى الأعزاء هيا بنا نرفع كؤوسنا ونشرب نخب هذه القوة التى أبقت القبعة فى مكانها ويدى مرفوعتين.



قصة

النجوم فى الأفق البعيد

ميرال الطحاوى

له ألف وجه
وجه حبيب
يراقب على حافة الدرج غيم الصغار
ووجه حزين
ملفح بدخان عمر تراعت له الأمنيات...
بعيدة بعيدة

* * * *

بينما كنت أمارس تجوالى المعتاد بين سقيفة عرش الفصل المتساقط انزلق قلمى فرسم حفرا كثيرة وإناء وحده يلتقط شرودى «فيم تفكرين؟! وقفت. هل هى وقفة تأنيبيه؟! ابتسامته تتألق، إذن لم يغضب بعد!!.. (فيم تفكرين)! جذب الورقة لكنه لم يجذب السقيفة التى كنت أرتاد أجواءها (كنت أفكر فى نيوتن). ابتسم ابتسامة أعرفها وأنا أردد (لما سقطت التفاحة انحرفت القارات أنا أريد أن أدير الكون بكفة يدى). كل الصبية لا يجرؤون، أنا وحدى التى أتكلم وهم يتبادلون التأتأة من الرهبة. تتألق ابتسامته وأنا أمضى إلى حافة اللوح الخشبى المطلى بالسواد وأرسم بالطباشير أشياءً غريبة، إناء وأشجار وجماجم وجيف.. (ماهذا؟!!) يسأل فأجيب (البترول) وأشرح التفاحة أمامى فى هيئة فكرة عبقرية عن إناء ومكونات، تتفحم تتطاير وتتفاعل مع الجيف ليتدفق السائل اللزج من الدم والعفن. يضحكون... تتطاير ضحكاتهم على وجهى وتبنى عليها أعشاشا من الخزى (لماذا تضحكون؟! ساخترعه) ويكتم ابتسامته بشئ من الجدية وهو يحثنى بنظراته على الصمت، وأكتم دموعى وأنا أقنعهم بأنه من الممكن، فينفجر فى شارحاً (هل تحسبينه "ماجور خبيز"؟! إنها مسألة معقدة وتحتاج إلى عوامل خاصة) لايهم ساخترعه!! وحين يتقاسم هو وأبى جلستهما المعتادة فى تراس البيت أقسم أنه ممكن وسيندمون على السخرية من أفكارى بعد أن أملأ بوجهى صفحات الكون، يقهقه أبى ويبتسم هو ويغرقان فى سماع نشرات المذياع المتتالية، وشرب القهوة بعد القهوة حتى ينتصف الليل، وحينما انفرد بأمى كنت أطلب منها حذاءً له رقبة طويلة عليها نجوم تلمع من الذهب، فتضحك هى الأخرى، لماذا تضحك وأنا أراها تسرق عيون صديقاتى بهذا الحذاء، من يوم أن جاءت وهن يتلكأن وراء خطوها بانتظار أشياء جديدة كل يوم تبرهن بها، وتركن لى عدو الفناء، وتسلق شجرة الكازورينا التى تنزوى هناك، لمراقبة الحمام النازح اليها.

(ياهند هل اخترعت البترول ؟!!) كل صباح تسخر منى صباحاتك، أعاتبك بعيون منهارة من خيبة الأمل، لم يبق لى إلا أنت ترفعنى إلى السماء بعد أن انصرفت الرفيقات إلى الحذاء ذى النجوم الذهبية، يبتسم وكفه تلامس ضفيرتى.. (لاتغضبى) ألمس كفه لنمشى سوياً، أسمعه وهو يحادث نفسه وحذاؤه يركل الأحجار الصغيرة في الطريق (وعلى أشلاء نزف البعض بعض يترنم) ، لا أفهم يضحك لصراحتى ثم يكمل تمتماته.. (بدأنا طقوس دفن الرؤوس)، يعجبه التعبير فيقهقه ضاحكاً ويردده علىّ كأنه يفهمنى درساً جديداً.. لا "أفهم"، تلك

المرة لا تعجبك صراحتى فتركل الحجارة بضجر وتصمت، هكذا أنت تنبسط فجاة وتنقبض فجاة ولا ترسو مشاعرك على بر، تجذبنى كل يوم لنمضى معا تمسح كفك على رأسى وهم يتبادلون النظرات. أراقب عيونهم المتوثبة بالغيرة وأضم مشيتى معك كل يوم إلى قائمة ماثرى مع درس القراءة الذى أحتفظ بقراءته على الملأ كل يوم. تقول إن صوتى يتخطى أعتاب الجرأة إلى الفصاحة وهم يعرفون أنى لا أتأتأ ولا أخافك، وأتعلق بعيونك التائهة فى تقاطيع الصغار وأنظر لسروالك المنهك من الاجهاد وغبار الأصابع الطباشيرية وأتذكر رائحة أبى الجالس فى التراس عاجزاً عن الحركة، لكما نفس الخطوط المنحنية تحت الأحداق ونفس النظرات العميقة فى توجعها، يقول أبى انكما (رفقاء سلاح) ولا أفهم، المهم أنى أتألق فى حصتك، هذا يكفى، وإن كانت النجوم الذهبية لازالت تؤرقنى خاصة بعد أن تآمرت معها أشياء كثيرة أخرى كالعربة التى كانت تنتظرها كل يوم لتلتقط لها العيون ألف صورة وهى تصرخ فى سائقها إنه تأخر، هذا غير ساعتها التى تطرح أرقاماً وتتغنى بسيمفونية معزوفة، تشمر ساعديها حين تدقدق وتحنيهما فترن أرجاء الفصل كلها مع معزوفتها وربما يكف المدرس من شرحه لحظة ثم يعاود الانتباه... لا



يهم لازلت أحتفظ بدرس القراءة وبالنجوم تزين كراستى فى حصة الإملاء، ومن ثم كان من حقى كما يقتضى العرف أن أصحح أربع كراسات لزملائى، أفوز بالتصفيق ثم أجلس إلى جواره على الطاولة وأخرج قلمي الأحمر المعد لهذه المهمة، لكن النجوم تطاردنى ولم تصلح نجمات أبى لتلصق على الحذاء، كانت سترته العسكرية مخبأة بالصوان مليئة بالبقع الداكنة وللدم المتيبس على ياقاتها رائحة العفن، جذبت إحداهن من على الأكتاف، وظللت طوال الليل أثبتها على الحذاء، وفى الصباح بدا شكلها على طرف الحذاء كئيباً وثقيلاً، يحجل فى قدمى كمخلوق مشوه، ولم أكد أصل إلى حافة الباب حتى سقطت فتركتها ومضيت.

فى أتوبيس الرحلة التى قمنا بها اختار أن يجلس بجانبى، وكان هذا امتيازاً آخر، ترك المقعد المجاور لمدرسة الموسيقى وبدأنا فى الثرثرة الحميمة، فقامت هى الأخرى بضجر وأمرتنا بترديد النشيد المعد للحفلة المدرسية (أنا مصرى بنانى من بنى: هرم الدهر الذى أعيا الفنا). ثم قام

بعدها مدرس التاريخ وهو يشير إلى أكوام من الأحجار والتلال الخفيضة ، حمام فرعون، سنوسرت الثالث، تلك عاصمة مصر القديمة (صان الحجر)، حكى لنا عن منف وطيبة وتاريخ الأسرة الثالثة أو الرابعة مروراً بمينا موحد القطرين وأحمس الذي هزم الهكسوس، قال إنه "هنا" كانت عاصمة الهكسوس، وقال إن الهكسوس ليسوا من الرومان بل هم فلول من العرب العاربة وطفنا كثيراً تحت الشمس الحارقة وغصنا في الرمال الجيرية، وحين ركبنا مرة ثانية صمم (هو) على أن نتوقف عند إحدى الخرائب. كانت قوالب الطوب القرمزي ومعدات البناء تقف على رأس الفضاء الخرب، ونزل.. أسند رأسه على إحدى الجدران ومدرس التاريخ يصرخ بأن ذلك ليس في برنامج الرحلة، ومدرسة الموسيقى تأمرنا بالغناء، وهو هناك يتسند على الفراغ المبطن بالهدد ويخرج من بين الأنقاض تلك اللوحة المعقوفة، عليها تبرق بخط واهن مطمور بالصدأ (مدرسة بحر البقر الابتدائية)، يضع اللوحة فوق أعطاب الهدد ثم يسكن. دموعه المتحجرة تتساقط بين كفي وكفه على نفس المقعد. صمت طويلاً ثم أشار لمدرسة الموسيقى ليغني معها وغنى نفس النشيد الذي كان يعشقه..

بلاد العرب أوطاني وكل العرب خلاني

غنينا طويلاً وراءه، وفي كل مرة كنا نرددها كان وجهه يزداد ألقاً وبهجة، وبينما العتمة كانت تشق ستائر الليل الطافية فوق اللجة التي نعس فوقها ورد النيل وفاحت برائحة المصارف النفاذة، كان التعب قد أنهكنا تماماً لكن وجهه التصق بقلب كل واحد منا أكثر من ذي قبل . بعدها حكى لنا عن أمل وعمر حسن وسعاد عن الواحهم التي كانت تتهجى أول حرف الأبجدية وترسم وجوها بلا ملامح للأمنيات، وسط أكوام التراب والهدد والفصول المنهارة كان دمهم مراقا، وكان فوق الأجساد الصغيرة ينتحب، وأحببناه أكثر وغفرنا له بعض شراسته، ثم عشش خوفه في تلافيف ذواكرنا وانتظرنا طائراتهم تحوم ذات يوم لتلقي على فصولنا نفس الوابل من النيران. اقنعنا بأنهم قادمون وأن على كل منا أن يفتح صفحة بيضاء في كراسته ليتلقى عليها دمه. لكن في الحفلة المدرسية قالوا لنا غير ذلك. إنهم دائماً في واد وهو في ملكوت آخر!! غنينا بعد أن خطب ناظر المدرسة خطبة طويلة ونظر إلينا وقال: (إننا نحمل أكفاننا لحماية غدكم أيها الصغار، لتكبروا وتشبوا بعيداً عن ثاراتنا القديمة...) وصفقنا وألقينا أغصان الزيتون وكانت نجومها تتألق بشراسة في ثوبها الأبيض المنفوش كأثواب العرائس، ودرنا حولها وفي أيدينا أغصان خضر وأعلام بيضاء، ثم أطلق أحد المدرسين من تحت المسرح عدة حمامات بيضاء فتناثر زغبهن على رؤوسنا ورقصنا حولها حتى لفنا التعب فانسحبنا وانحنت هي لتحصد تصفيق الحاضرين... بعدها جذبتني من يدي وقالت: تعالي معي. كان حذاؤها يلمع، ولم أر بيتها قط، فذهبت.. وحين أخرجت كل لعبها كنت أنتفض من الانفعال كانت العروس ضخمة تنام على عربة متحركة لطفل، ملّست على شعرها الذهبي وصمتت. كانت تجلس في مواجهة الشاشة التليفزيونية لتلعب.. «تك، تك آه إتغلبت»، لم أفهم بعد أصول اللعبة. ولكنني استمريت- أنا لا أرضى الهزيمة. وفتحت صوانها ولمعت فيه الشرائط والأثواب وتناثرت نجومها على كل شئ، وبرقت طائرة عن الحذاء لتدور في أفلاك أخرى. وحين رقص « الأرنوب» في ناقوسه الزجاجي المفرغ «تن، تن، تن» فخرجت له عصفورة من عش ذهبي بنفس الناقوس وغردت، ثم عادت وأغلقت عليها كوخها ليدور الدبدوب من جديد وتفتح له عوالمها. دارت بي الدنيا وجريت التف بخوفي وضحكت قهقهت وأحارب نبراتها بغرس قدماي في الخطوة اللاهثة.... عندما فتحت لي أمي الباب أحسست بأنفاس الليل تتوتر بحدة وهما متواجهان في مقعدي

التراس. لمحت وجه أبى فى الظلمة كان حزينا، عيونه مفتوحة عن آخرها تراقب نقطة بعيدة فى الأفق، حافتهما ملتهبة بحرقة كجرح يوشك على أن تتهتك مسامه، ولم أجرؤ على الدخول ، وعيون أبى حدقات تائهة فى الشفق، وعلى مرآهما ارتسمت دمعة كبيرة،كنت ألمح اختلاجة نصف وجهه وارتعاشة كفه التى يخفيها بالكف الأخرى، فى محاولة لتهدأة الانتفاض الثائر فى عروقه، وكان جالساً فى مواجهته، ضئيل أكثر من كل يوم أراه فيه، يتقافز على المقعد بتوتر ويحرك يديه فى كل الاتجاهات، يجذب أصابعه بحدة بينما عيونه ترمح فى كل الزوايا بسرعة وضجر، وكان البيت معتماً وساكناً لا ينطق فيه إلا المذياع الراكض مع الموجات هناك بين مقعديهما، يدير مؤشره ببطء وهو يقطع الصمت بنبراته العالية المتوترة «لماذا أنت حزين؟، معهم حق، لا ينبغى أن نفكر بهذه الطريقة»، يتحسس أبى قدميه العاجزتين والمؤشر يستقر أخيرا وصوته يغنى (الأرض بتتكلم عربى.. الأرض الأرض) يرددها وراء الصوت بسخرية يكمل «من قال إنها تتكلم عربى» ، يشوح بكف يده (تتكلم عبرى أو أردنى حتى.، لا يهم، فلتختر أى لغة تتكلم بها) يتمادى فى لهجته الساخرة، (الديمقراطية تكفل لكل كائن أن يتحدث بأى لكنة تعجبه والماضى الثورى



والخيانة والانكسار النضالى وحقوق الفئات المطحونة أكاذيب، أنت تعرف ذلك أكثر منى) يدير المؤشر بقرب ويضبطه...

أهلا بالمجد وبالكرم
بالفتية من خير الأمم
من شاطئ دجلة للهرم
ومعانى القدس إلى الحرم

يطفؤه هذه المرة، يبدو ولا يحتمل أى شئ، يصمت طويلاً ثم ينظر لنوافذ البيت المطلية باللون الأسود وملصوقة بالشرائط المتقابلة، ويشير بطرف إصبعه (انظروا هذا ماجنيناه من الأناشيد، الخوف.. كأننا نعيش على فوهة بركان، وهم ينامون كالإبل العاطلة). لكن أبى لا يزال يحدق فى المجهول ولا ينظر لشئ إلا لقدميه الملفوفتين فى الغطاء ثم يعاود التسبيح فى السماء اللامتناهية. قطع صمته بضحكة مفزعة وهو

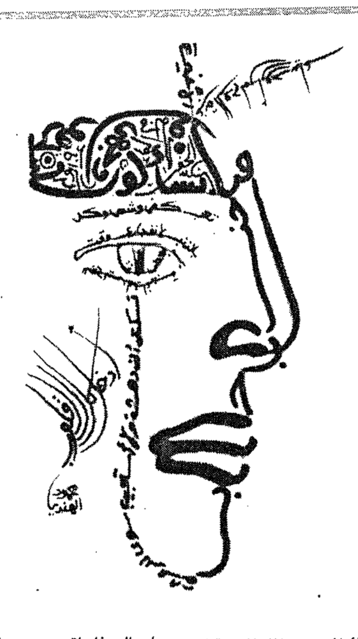
يردد (ابنتك تقول إنها ستخترع البترول، حتى الصغار لم يعودوا يصدقون أننا وطن واحد) يصمت ويكمل (العشيرة فرت بالغنائم وتركت لنا رائحة الدم طخ...طخ.. شبعنا، أنا ابن مصلحتى، والتاريخ لا يحمى المغفلين). يفتح المذياع ثانية وتنهال الشتائم، يصمت حيناً ثم يتناثر سبابه (أيها القردة الملاعين، لسنا مرتزقة لأحد) يدفس المذياع بطرف حذائه ثم يضع رأسه بين كفيه وينهنه بالنشيد:

بلاد العرب أوطانى
وكل العرب إخوانى

صوته يعبر إلينا فى ساحة البيت وأمى تضفر لى شعرى فترتعش أصابعها وهى تردد من الانفعال (اللهم اجعله خير)، وأبى فى ظلمة التراس يحدق فى المجهول ولا ينطق، يتركه وحده يثرثر ويصمت ويعاود الثرثرة. يردد أنشودته ببطء وحدقتيه تنزف بلاد العرب أوطانى. ثم يعاود خفض رأسه بين يديه ليواصل النهنهة........ دفن رأسه طويلاً وحين أفاق كان قد قرر المضى إلى بيته، دفع كرسيه وهم بالوقوف لاحظ عيون أبى المحدقة ونصف فمه المتهدل، والسائل الأبيض يخر من فمه على جانب الوجه المرتعش. تأمل وجهه حيناً ثم احتضن كفه ونادى على أمى صارخاً منزعجاً.... تدفعنا أمى بيدها وخلفى تنوح الصغيرة من الفزع وتغلق باب حجرتها

الملاصق لها علينا.. أختى تبكى لم أتلفت إليها رغم انها كانت تتعلق بقدمى زاحفة وهى تواصل نشيجها. عيونى كانت معلقة على ثقب الباب المواجه، كانوا يحملونه وبدأت أرى بوضوح أنه ليس فقط لا يستطيع المشى، بل إن راسه تطوحت بين أيديهما وحين صار بيتنا خلية مليئة بالغرباء والأقربين كنت أتمنى أن يفتحوا باب حجرته كى اراه، لكنى لما رأيته لم أعاود المحاولة، كان نائماً، شق وجهه يرتعش ونصف فمه مغلق ونصفه متهدل، وكانت عيونه كسيرة ومليئة بأوجاع مختنقة، مد يده المرتعشة على جبهتى فبكيت وهربت إلى مخدعى وظللت ابكى وأبكى حتى نعست من التعب، وفى الحلم رأيته يقبلنى فى جبهتى ويمضى باسماً بوجه أكثر صفاء من وجهه، وكان يمشى على قدميه كل شئ قد انتهى واخذ بيدى ودرنا كثيرا فى الشوارع. كان متعباً وقال.. تركنى أبوك وحدى. ليتنى أستطيع الهرب، وبكيت فقال لى إن له ألف جناح يحيط بنا والسماء أوسع صدرا من الأرض وضحك.. ثم حكى لى عن أشياء لم افهمها وفى آخر الطريق لمحت دموعه، وكان أكثر تعباً!

كا شئ صار أكثر قتامة ولم أعد أبتهج بشئ فلا درس القراءة ولا القلم الأحمر. والشقوق تملأ بيتنا وسطح البيت أصابه النقع وكنا نضع



الأوانى تحت الماء المتساقط مع رائحة الطلاء. ووجه أمى واحة حزينة لم يكتشفها الابتسام، وكل شئ صامت ليس لأحد رغبة فى أن يحادث أحد، وأحسست بالعجز، وهو أيضاً فقد الرغبة فى الحديث، وكان يظل صامتا ثم يربت على رأسى ويأخذ يدي لنمشى سوياً، لكن النجوم الذهبية

على الحذاء اتسعت، صارت أكثر من نجمة ولم تعد تهتم بحصة الإملاء فقد كانت كل الدروس الأخرى لها، ويختارها كل مدرس ليحادث باسمها الجميع هذا غير أنها احتلت المقعد الأول وحدها. لكن درس القراءة الذى احتكره ظل يؤرقها.. ساومتنى... وكان لابد أن أقبل!! الدبدوب يلف «تن»



«تن» ويتحرك حول نفسه وأنا أرتعش من الخوف.. لها كل شئ وأنا أريد أن احتضنه وأن يلف فى عالمى، لم أعد قادرة على الابتسام ولا على قراءة شئ وهى تطاردنى، تريد كل شئ. وهو يأمر: (اقرئى ياهند) لا أستطيع نعم لا أستطيع. لن اقرأ.... لها وحدها الكون يرقص فلماذا تعذبني ببؤس القراءة؟! (اقرئى ياهند..... ما بك؟!) حزينة ألا تعلم هذا، ومكسورة أيضاً؟! لم تعد تصلح مريلتى النظيفة ولا شرائطى المكوية على مواجهة الحقائق. هى ترتدى الغيم وتخطف نجم السماء من آفاقى لتضعه على حذائها (سمر ممكن تقرأ افضل منى)، أنطقها بتردد.... وحدى أجرؤ على مواجهتك بما أريد، علمتنى ذلك، فلماذا تغضب الآن؟!.لم تنظر إلى؟.. ليس مهماً أن تنظر لى، أمامك نجومها انظر إليها... قمت إلى ركن الفصل وجذبت من المقعد المكسور هذه الحافة المدببة من الخشب ووقفت، احمرت عيناك، لمحتها محمرة قبل ذلك حين مات أبى بكيته معى فى صمت، وبرقت، كان الشرر يتطاير.... لم أهتم (افتحى يدك) لم أبال.. خذ لها كل شئ أنت لا تفهم... مات أبى، ونجومه لا تصلح لحذائى. وضربت.... سقطت ضرباتك فى حده... لم أصرخ.... ولمحت وجهها يبتسم ها قد انكسرت أمامها إلى الأبد وضربت.....شئ ما بيننا سيجعلك تكف، ربما تلك الأشعار التى كنت تقرؤها علىّ ولا افهمها، ربما الليلات التى شهدها تراس البيت، ربما يدك التى عرفت طريقها إلى يدى فى كل الطرق التى نمشيها سوياً. لم تكف!! ازدادت ضرباتك حدة وسطح العصا المشروخة كان يحفر فى يدى، وابتسامتها تعانق ملامح تعبى وأنت تضرب حتى جذ سطح العصا الخشن يدى فسال الدم، فاضت عيونى المفتوحة على آخرها مبحلقة فى تعابير وجهك بشئ من الملح..... وتعالى صوت نحيبى.

عبثاً تحاول تقنعنى بخطئى، عن التنازل عن الحق عن الكرامة عن مكانى الذى أهديه لغيرى لأخرس تحت الأقدام... لا لم تفلح كل محاولاتك فى صلحى كان علىّ أن أترك مكانى، إنه لها، هى وحدها تملك نجوم الذهب.



سالب وموجب

هشام قاسم

موجب... موجب.. سالب... سالب... موجب. موجب. موجب. سالب....؟

* * *

موجب

إذا كانت البداية بالموجب فهذا شيء مقبول بالرغم أنها بداية مزعجة لكن الأيام كفيلة بتغييرها.

* * *

موجب

لا تخف أنت مازلت في بداية الطريق إذا تكرر الإيجاب فهذا التكرار مؤقت مصيره إلى الزوال بإذن الله.

* * *

سالب

ها أنت أملك تحقق وصارت العينة سلبية ألم نقل لك لاتنزعج .

أظن أنك سعيد يا سيد نبيه؟.

- إلا سعيد .. علام دخولى المستشفى بإذن؟. مستوصف الصدر عندما أجرى لى تحليل البصاق الدورى ووجده إيجابيا لميكروب الدرن على الفورقام بتحويلى إلى المستشفى.

قلت للدكتور: المستشفى مرة ثانية . قال لى : ثالثة ورابعة وعاشرة مادام أن التحليل إيجابى

انتظم في علاجك تتخلص من تلك المشكلة؟

- المشكلة أننى إذا خرجت من المستشفى للدنيا أنستنى الدنيا حالى وعلاجى وصار همى الأول "أكل العيش".

هكذا تحول سيد نبيه إلى حالة درنية مزمنة لاينفع معها العلاج سوى تحويل بصاقه من إيجابى إلى سلبى عندما يختفى منه ميكروب الدرن فتقل فرصة عدوى الآخرين. وسلبية البصاق تفتح ينابيع الحياة عند سيد - أول شيء يفعله يخلع الأغطية الثقيلة التى يرتديها ويكتفى بجلباب "على اللحم حتى في أشد أوقات الشتاء برودة .. يصحو في الفجر مبكراً قبل أى فرد بالعنبر ويأخذ دشاً صاقعاً.

إذا همت الشمس في الظهور هم معها يدور في حديقة المستشفى جارياً حتى إذا علت في السماء من فوق الأشجار توقف.

يدخل عنبره - يأخذ علاجه . يتناول إفطاره، ويشرب سيجارتين مع كوب الشاى ثم يبدأ في إيقاظ زملائه مرضى العنبر بشد أصابع الأقدام بشدة أو جذب الآذان. في إحدى المرات كان نومهم عميقاً فمر على كل واحد يوشوشه في أذنه "قم الدكتور يقول إن بصاقك إيجابى". "فقاموا فازعين" بقى إنت سلبى ونحن كلنا إيجابيون".

ثم يبدأ دوره كقائد مقام بالعنبر . يمر على المرضى يتابع علاجهم بقائمة معه تركتها له الممرضة . يذكر كلاً بما نسيه . ازماسيد أقراص "زان هـ" وأنت "أماسين" وأنت لك حقنة "الأنسولين" لاتفطر حتى أوقظ الممرضة لكى تاخذها ويصعد سكن الممرضات دب .. دب.. إلى أن تصحو واحدة . "قمن وشفن شغلكن أتظللن نائمات إلى متى؟ عيان الأنسولين ومرضى البنسلين أنسيتنهم؟. أنا جهزت السرنجات تعالى أنتى



ورائى. يضع يديه فى جيبه ويتقدمها فى السير حتى يصل إلى العنبر ويشير إلى المرضى الذين يحتاجونها. لديه قائمة أخرى بأسماء المرضى المطلوبين لتحليل البصاق وسرعة الترسيب يخرجها ويطلب منهم أن يمتنعوا عن الإفطار حتى يقوموا بالتحليل. إذا ما جاءت الساعة التاسعة يتقدمهم إلى المعمل ومعه الورقة التى وقع عليها الطبيب بالأسماء المطلوبة للتحليل. دوره لايقف عند التنظيم بل ويمتد إلى النصح والإرشاد فإذا اشتكى مريض من مغص نصحه بقرص "بلاسيد" وإذا اشتكى من كرشة نفس وصف له قرص "الأمينوفللين".

"صدقونى الدكتور لن يعطيكم حاجة "زائدة" وإذا التقى بالطبيب بعدها مضى نحوه مهللاً "أنا مريح حضرتك.. أراعى العيانين بحيث لا يحتاجون لأى شىء - أرح نفسك في النوبتجية ولايهمك لن ننادى عليك إلا فى الشديد القوى".

الشديد القوى تسبب فيه مرة . نصح مريضاً بقرص "امينوفيللين" ولم تستجب حالته نصحه بقرص آخر. ظلت كرشة النفس كما هى فنصحه بامبول أمينوفيللين أعطاه له فتدهورت حالته جداً.

أتى الطبيب وشاط منه الغضب "من قالك تنحشر فيما لايعنيك انت حتة عيان وبس" .

انزوى بعدها لايتحدث مع زملائه ويختفى من الطبيب . امتنع عن علاجه . قال له جاره المجاور لسريره.

- ما أنت غلطان يا سيد الراجل كاد أن يموت

- بقى خلاص نسيتم خدماتى لكم، ونسى الدكتور ما فات .. كثيراً ما أرحته .. ما كبار الدكاترة كثيراً ما يخطئون.

لكن ما أن تقع عيناه على ضحية يمضى من أمامه بسرعة والخجل يكاد يبلل ملابسه.

"معقول أنا المريض كنت ساكون قاتلاً ولمن لواحد قاض عليه المرض مثلى". جتى جاءه المريض بعد يومين يعانقه

"ولايهمك أهم حاجة إن قلبك كان على.
كل ما نملكه النوايا الطيبة يا سيد". لكن الواقعة جعلته يهجر مهنة الطب كيف يهدد حياة مريض وهو أعلم الناس بمدى جهاده للحفاظ عليها. عمل كأخصائي اجتماعي لزملائه.
- لازم تاخد اجازة كل خميس وتروح لبيتك ولمراتك . الرجل عندما يضعف ينزل من عين امرأته لذلك.. لازم تروح وتسد وتبين إنك مازلت سبعاً.
- اسمع كلامى اقعد فى المستشفى وخذ علاجك وأجل حكاية الشغل لاتقع فى الخطأ الذى وقعت فيه قطعت العلاج من أجل الشغل . وعندما اشتغلت تعبت ولما تعبت لم أعد قادراً على العمل انسى موضوع زواجك وفكر فى نفسك لكى تستطيع إكمال مشوار الزواج فيما بعد.
- قدم على طلب معونة من الإخصائية الاجتماعية مادام أبوك تأخر فى إرسال الفلوس يمكن ظروفه صعبة.
- كيف تحرمك من زيارة الأولاد .. ماذا عن الدكاترة والممرضات القاعدين معنا ليلاً نهاراً .. أبعت لأبيك يحضرهم معه.

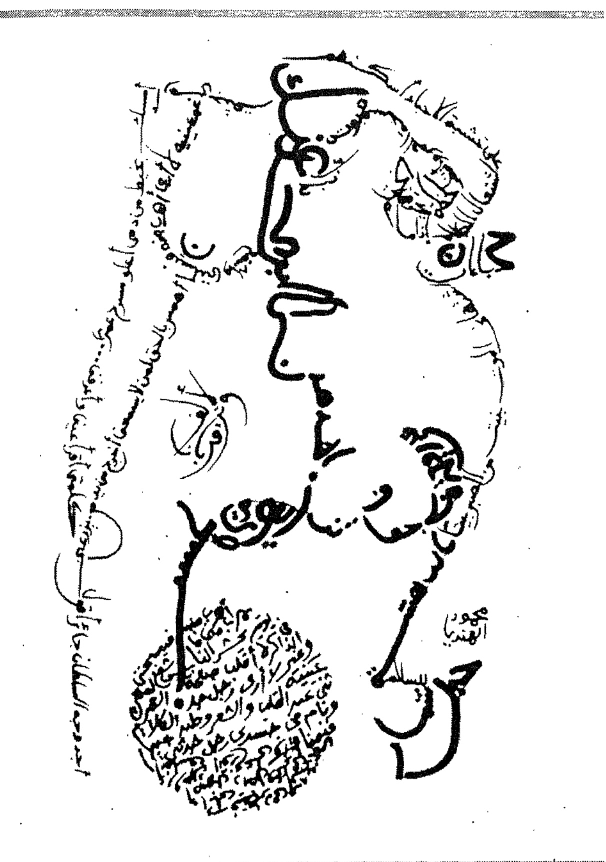
وتم اختياره لوظيفة أخرى أمنية .. حراسة عهد الممرضات بالعنبر من بطاطين وملايات ومخدات .. إلخ. وإذ مارفض تلك المسئولية "أنا مالى ما ذنبى تحملينى تلك المسئولية" أنا مالى ما ذنبى تحملينى تلك المسئولية" حدثته بأسلوب هادىء يحرك مشاعره "يرضيك يا سيد يكون على عجز من تانى . أنت تعرف يخصم من مرتبى كام؟ ١٥٠٠ جنيه كل شهر . ايرضيك أن أنضر بسبب الخدمات التى أوفرها لكم يارب يشفيك يا سيد".
- قولى أظل سلبياً على طول.

السعادة كل السعادة إذا ما طلب منه طبيب إصلاح عطب الكهرباء الذى يتكرر بسكن الأطباء. من وسط عشرات الفيوزات بالتابلوه يلتقط العطب ويجدده بمفرده يدور بالسكن يبحث عن أى أعطاب أخرى .. لمبات النيون العاطلة .. إصلاح التوصيلات الكهربائية .. باريزة لا توصل الكهرباء .. ليه أيضاً خبرة بالسباكة .. بس على الدكتور أن يؤشر بأصبعه . ومهارة يديه تمتد إلى المطبخ . شهرته وصلت إلى الطبيب . النوبتجى بيوم الخميس . جرب أكلة منه فالتهمها عن آخرها . لذلك تم الاتفاق على معاهدة بينهما . يواصل صولاته وجولاته فى الطبيخ معه كل خميس مقابل أن يسمح له بإذن مفتوح إلى منتصف الليل ليقوم بتزهته الأسبوعية مع ازدياد الشهرة أصبح سيد محجوزاً لدى كل عنبر فى يوم محدد فى الأسبوع كطباخ بريمو.
وسيد أيضاً لديه قلب محب لكنه يعرف أن الحب لمريض الصدر له حدود . عصراً عندما تدخل الشمس من نافذة حجرته يعكس إشارات الهيام الضوئية من على سطح الزجاج نحو حبيبته بعنبر الحريم.
وعند الليل يختفى فى حجرة مظلمة بالعنبر . يخرج زجاجة من تحت الجلباب . يبدأ فى صب نخب الانتصار على المرضى يتحول بصاقه إلى السلبى . "أهو .. أنت.. جدع بحق وحقيقى يا سيد لا يوجد من هو أجدع منك .. طوال ما أنت سلبى طوال ما أنت جدع".
فعلاً يا سيد مادام كان تحليلك سلبياً الجدعنة كلها تكون عندك .. لا ننسى اليوم الذى أخذت تدور فيه على العنابر تبحث عن أسطوانة اكسجين حتي وجدتها وصعدت بها إلى الدور الرابع لمريضتك المحبوبة عندما كانت بين الحياة والموت . ومغامرة أخرى عندما احتاج مريض إلى أمبول "ديكادرون" غير موجود بالمستشفى أخذ بعضه من "سكات" واشتراه من الخارج وعاد وأعطاه للمريض دون أن يسأل عن ثمنه.

* * *

سالب.. سالب

خروج يا سيد .. تأكدنا أنك لن تنقل المرض وعلاوة على ذلك صحتك أحسن بكثير .أهم شيء تتابع علاجك بالمستوصف.



وخرج سيد وهو سعيد بالنتيجة التى وصل إليها ثلاث مرات سلبية متتالية نتيجة هائلة. لكن امرأة أخيه لا تطيق جلوسه عندهم بين أولادها" إلى متى يا سيد ستظل بلا شغلة ولا مشغلة.. خرج مع أخيه يعمل فى النقاشة . لم يتحمل رائحة الدهان التي أجهدت صدره . عاد للجلوس بالمنزل . لم تطقه خرج يبحث عن عمل ولم يجد . عاد للعمل مع أخيه لم يتحمل . اضطر للجلوس بالبيت لم تتحمل زوجة أخيه . أخوه كلم صديقاً يعمل بورشة ميكانيكي ذهب إليه. عمل لديه أسبوعاً من الصباح حتى العاشرة مساءً.

بعد انتهاء اليوم السابع بصق دماً. ذهب إلى المستوصف .

* * *

موجب

لا فائدة منك الم نقل لك انتظم فى العلاج ومارس عملاً خفيفاً . بتلك الطريقة لن ينفع معك العلاج . ودخل المستشفى.

وفى أبعد ركن من العنبر اختار سريره . يجمع كل بطاطين الأسرة الشاغرة ويتغطى بها (بالذات ليلاً عندما يشعر بالبرودة لارتفاع حرارته) قل أن يترك مخبأه بالسرير. أول من ينام وآخر من يصحو.

فقد شهيته لتناول الطعام بل قام بتوزيعه على زملائه . حديثه معهم فى الضرورة فقط . فقد مكانته بالعنبر لم يعد مسئولاً عن شىء.. لا عن متابعة مواعيد علاج المرضى ولا ذهابهم معه إلى معمل التحاليل. بل أن الأخرين أصبحوا مسئولين عنه يذكرونه بمواعيد علاجه لم يلزم نفسه باى مسئولية سواء الحفاظ على عهدة الممرضة بالعنبر أو إصلاح أعطاب سكن الأطباء.

"أنا مسئول عن حاجة واحدة فقط أن أعود سلبياً".

هكذا يقضى يومه بالسرير . ينظر من خلال زجاج النافذة نحو العالم . يتابع الشمس التى كان يخرج ليشاركها اللف والدوران ، والليل الذى كان يتسحب نحوه فى أمسياته المقمرة ويفترش الأرض تحت الضوء الفضى مع زملائه ويختفى منه عندما يشتد ظلامه ليشرب النخب بحجرته . يراقب حركة الداخلين والخارجين من المستشفى ويتابع الطبيب والممرضات الذين انقطعت معهم علاقة الصداقة وأصبحت رابطة مريض بطبيبه - حتى يختفوا. الحبيبة هى الآن التى تعكس الأشعة نحوه ولا يبالى. يشاهد التليفزيون من حين لآخر ..يستمع إلى الإذاعة .. يتحدث إلى زملائه فى اختصار وتفكيره كله هناك فى اليوم الذى يعود فيه التحليل سلبياً.

* * * *

موجب

لا تقلق تحول بصاقك تلك المرة سيأخذ وقتاً أطول بعكس المرات السابقة الميكروب أصبح أكثر مناعة.

نظر من خلال النافذة وتطلع إلى السماء المظلمة وتساءل هل لاأمل.. هذه المرة فى السماء عالٍ كالنجوم وأنا فى الأرض لن أطاولك . أم أقرب كقرب القمر.

* * *

سالب

أملك تحقق حافظ عليه يا سيد

وعاد سيد البطل يصحو قبل الشمس ويستحم بالماء البارد، ويخرج مع ظهورها ويدور معها فى حديقة المستشفى.

وعاد سيد الجدع يخدم المرضى يذكرهم بمواعيد العلاج ومواعيد التحليل يرعى عهدة الممرضة ، يسهل عمل الطبيب . يصلح أعطاب سكنه.

فى العصر يحب مع الإشارات المتبادلة بالأشعة المنعكسة ، وفى الليل عندما يشرب الكاس يدعو الله:-

"لا تحرمنى من تلك النعمة سلبى يارب وإلى الأبد".



قوس قزح

خالد عبد الرؤوف

لون ما

قالت في نشوة مجهولة وصدى ضحكاتها المتقطع يخترق صمت الشارع إنها تكتب القصة والشعر. وأنها أعدت الكثير من السيناريوهات وفي انتظار عرضها على نجوم السينما والتلفزيون وأنها بالأمس فقط تناولت العشاء مع مخرج كبير غطت شهرة شذوذه على شهرة افلامه، انبهر بموهبتها وتنبأ لها بمستقبل ناري. وقد اتفق معها على قراءة أعمالها في ورشة المواهب اى فيلته الخاصة. ولكنها سوفت بدلال فني ودبلوماسية ناعمة. كما انه امتدح ساقيها وباركها وأبدى دهشته من نعومة وطلاوة يديها وتساءل في وقاحة: لما لاتكف شهر زاد عن البوح وتكشف كنوزها!! قالها بعد أن عرض عليها دورا رئيسيا في فيلمه الجديد وهو دور عاملة جمانيزيوم تكون السبب في شفاء مليارديز عقيم ويقع في غرامها ويتزوجها ولكنه في النهاية لاينجب وينتحر تاركا ثروة طائلة بين يديها. قالت بثقة: الدور تفصيل على مقاسي.. مش كده!

قلت: ومتى يبدأ التصوير إن شاء الله؟

قالت: لازم المخرج يعمل لي اختبار كاميرا الأول وبعدها يقرر.......

الأصفر

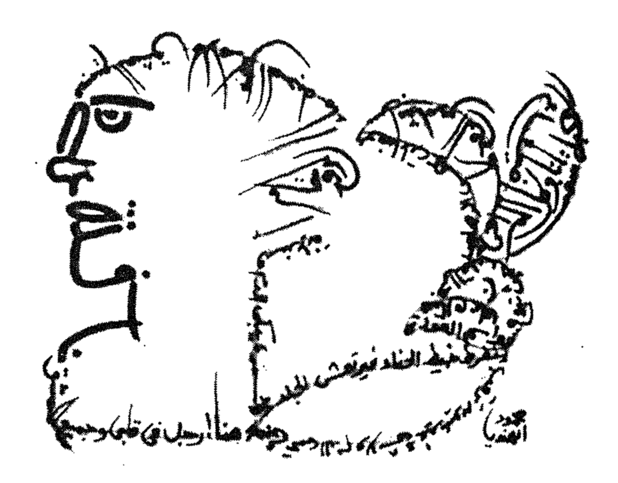
وصلنا إلى مقهى الأدباء. ولم تنقطع ثرثرتها ولا أمانيها ولاسوف وثم. جلسنا. كنا مفلسين فلم نطلب شيئاً. وجلست كعادتها تضع ساقاً فوق الأخرى. فتبدى بريق جسدها ولمعة شفافيته. كالعاده حركتني. احتويتها بالبصر والبصيرة وتمددت داخلها وتشعبت وعدت إلى مقعدي. وحمدت الله على نعمه التي لاتحصى. رميتها بنظرة شكر على تلك المنحة العفوية التي أنعشتني ورفعت رأسي وخدرتني بالغرور الذي ابتلع مقعدي فبحثت عنه وسط هؤلاء الصعاليك من الأدباء والمبدعين ومرتزقة الفكر الذين التفوا حولنا. كانوا مفلسين. دماؤهم راكدة وعيونهم وقحة. تجادلوا في سفاسف أمور الأدب. تناقشوا بجدية باهتة في السياسة والجنس والرومانسية المفقودة. أشعلنا سجائرهم الفرط وشربنا قهوة على النوته وثرثرنا جميعا بطرق ملتوية في اتجاه واحد وبأباحية مستحدثة. وكنت الأمير والبسوني تاجا لم أره. ونهضنا مع إلحاح منهم بالحضور يوميا ووعداً منا قد بصقناه في الطريق.

الأحمر

كانت ترفع شعار حرية المرأة وتردد باعتزاز ممجوج أنها خير من استثمرت حريتها في مشاريع إنسانية تسعدها أحيانا وتشقيها دائماً.

سؤال وجواب وجاءتني ترتدي ثياب الأنثى. مشبعة بالعطر. متعطشة تكاد تنفجر رغبة واشتهاء وكنت مثلها.

على استحياء همست: جئتك بثقة عارضة انتابتني. فارفق بي. وكن ربانا نبيلا ولا تدعني أعتلي موجتك فأنا أخشى عليك من نفسي وأشفق على طاقتك المبعثرة داخل دورات المياه وفي زحام المواصلات. شكرتها.. قبلتها ضحكت. لامستني. بادرتني بعناق سينمائي متردد. دغدغت حواسي الهمجية. امتصت ثورتي. تركتني لها كما أرادت. أذ اقتني نظريات العشق الحديث احتوانا يأس وقهر ومتعة وأضواء خافتة من أمل بعيد. بكى علينا زمن لم نقدره كنت فيه وخبراتي قد



تلاشينا تماما. ونهضت هي كما رقدت البكر الرشيد - عرتني وأشبعتني وعلمتني كيف يضم الفراش رجلا صعيديا بخيره وعافيته وفتاة شبقة وتكون العذرية ثالثتهم. قبل خروجها ابتسمت ساخرة: هذا هو الدرس الأول والأخير يا....

الأزرق

أدمنت رائحة جسدها. وشطحات عقلها المتنامي. ولم أعرف لما؟ أجابت: لأني أتميز وأختلف عن الأخريات. وأعرف جيدا معطيات الرجل ومتى تصبح براهين ثابتة. والرجل لايريد من المرأة سوى الرغبة الأبدية وإن كان بعضهم يطلونها بألوان متباينة. وجميعهم يتقاتلون ويتساقطون ليسطروا في هويتهم الضائعة اللقب (فحل). وأنا لا أضن به على رجل وإن كان عنينا!! فقل لي بالله عليك أليس هذا عملا إنسانيا مقدسا! قلت: بل هو أعظم وأنبل عطاء تمنحه عاهرة للمعذبين في الأرض من الرجال. وربما يشفع لك ذلك يوم الحساب وتكونين من أهل الجنة... من يدري فالراحمون يرحمهم الرحمن.

الأخضر

في تنقلاتنا. اعتدنا الجلوس في المقعد الأخير للميني باص. العادة الوحيدة التي مارسناها بلا مقدمات. فكثيرا ماضاقت بنا السبل وعزت علينا الأمكنة المستورة. أسعدني تفهمها ونضجها وشاركتها الوقاحة السلسة. جرأتها وفجورها غمراني بالثقة واللامبالاة. فكان لايستهوينا ممارسة الحب العملي إلا في زحام المواصلات ووسط التكتلات البشرية العائمة في قلب العاصمة. وعلى مرأى من العيون المتطفلة التي تحملق وتتحفز وتتحسر وتهذي بعبارات مهوشة لتثور صامتة فيلفها الخجل وتتباعد. كنا نضحك مرددين: تلك هي الفائدة الكبرى من مشروع تنظيم النسل!!.. جيهان الحبيبة لاتتركني إلا في حالة الرضا.. ومع أول خيط الشروق لمتعة الشبع. تتهمني بالأنانية دوما وتسبغ على نفسها صفات التحمل وصبر الواصلين.

سألتها: كيف تتحمل المرأة الرجل بثقله وإفرازاته ولهاثه المتشنج وسخافات رغباته؟ غمزت بعينيها باسمة: إنه سر نسواني.......! فقط عليك أن تعرف أن الرجل لحظتها يستحيل إلى ريشة متمردة. وبقية ما ذكرت عن المتاعب فهي المعطيات البشرية المخدرة قبل غيبوبة الاحتراق. وسكتت شاردة بعدما سحبت يدها المبلله بارتعاش من بين حنايا جسدي المعصور لتستجمع حروفا ثائرة على شفتيها: لم أعد أطيق صبرا......

الأبيض

حل علينا شهر رمضان. قررنا الصيام التام في محاولة لبعث الإرادة والتطهر. قالت: لن نلتقي نهارا وارتدت ثوبا طويلا وإيشارب ملون يستر شعرها إلا قليلا. وواظبت على الصلوات الخمس ولازم حقيبة يدها مصحف صغير كما رأيت. قلت: إنها الفرصة المتاحة للمغفرة والاغتسال ولن أتركها. قالت وهي تلامس براعم لحيتي وعطر أنفاسها يغمرني. يرجفني نشوة يخترق سكينتي. يئد لحظة توبتي: أنت بالذات. مستحيل...!!!

تلك المرأة حلت معادلتي الأزلية ووقفت على المطلوب ولديها الأدلة والبراهين. كانت محترفة وهاوية في آهة عفوية. وهبتها الطبيعة بصيرة لاتخطىء وخبرة فطرية بفنون الفراش. قالت: أنت لن تنساني أبدا!! وسيكون طيفي شريك مخدعك بعدي. هذا إن قدر لك الزواج!! لذا لزم التنويه أيها المتقد ليل نهار. التائه دوما.

ذابت وانفرط عقدها. انكمشت أنا وخمدت نيران كانت مثار دهشتها لحظتها عرفت أن نصائح الذكرى لاتلقى في الأنهار المتدفقة وأن هناك من استولى على منابعي من عكر صفوها وهناك من. وهناك كثيرون فلست وحدي الربان الماهر.

قالت: إن أي امرأة يمكنها أن تديرك على البعد. لكنها ستعجز عن الوصول بك إلى مرفأ دافيء.

قلت: رائحة رجل.

قالت: طرق بابنا أمس وهو قريب للعائلة وميسور جدا ولم يقرب النساء قط.

قلت: أنت تتزوجين برجل بكر!!

قالت: ولما لا.. فذاك هو العدل والقدر فأنا أيضًا بكر ولم يمسسني رجلٌ من قبل!!

سلاما.. يا وطن

قصة

أحمد محمود حميدة

أنّ.. تأوه...الأحذية فوق الجسد تضرب بحقد بغيض وعنف..
تأوه بأنين متقطع..
كان الصمت الحذر يلف الميدان.. يلف، يضغط الرؤوس.. يباعد بين قلوب البشر
الذين تفرقوا فوق الأرصفة البعيدة،
يشاهدون الجسد فوق الأسفلت الساخن..
يضربون ويأن..
لم يغض لهيب الشمس من النظر..
يتوجهون مع غرس الأحذية في البدن
العجوزو إلى جواره جواله المنثورة أوراقه
وبقايا طعامه البسيط في يوم خانق، مخنوق، بلانسمة هواء...

* * *

محمولاً كان فوق المناكب.. يتوسط جموع البشر، عمال وطلبة. رجال الشوارع والباعة.
يملأون الميدان الفسيح.. يهتفون بأصوات هدها الجوع والحماس وكف المحتل المبسوطة فوق الرؤوس..
- يسقط الملك.. عاشت مصر حرة..
قوم يا مصري.. بلادي. بلادي...وهروات تموج بين الأبدان .. أحذية تدوس.. رصاص بنادق رجال الجهامة.. يصولون..
يحلقون ما تبقى من رجال يمور بصدورهم تأجج عشق الوطن..
- يسقط الملك.. مصر.. بلادي....
نارى النبرة صوت كمال..
- عاشت مصر...
قاوم قبضات الغضب المتوقد في رجال الجهامة:
.... أن......
- يسقط.... يسقط الملك.......
... هروات.. وأحذية..
تأوه.. يساقط..
- مصر...

* * *

أفاق.. جسداً مطروحاً فوق أرض عنبر كبير.. تحدق فيه عشرات العيون.. عيون رفاق العنبر أسيانة.. مدهوشة.. تنتظر. تنتظر صحوة.. أبتعدوا فوق الأسرة المبقعة بالدم والبول والبصاق..أنكمشوا في الزوايا..تقرفص البعض.. تدلت أعضاؤهم بين سيقان النحول. مشعرة. ومسودة...حدق البعض بإمعان فائق نحو رجل كان يحمل دبوسا، يحفر به في جدار العنبر.. مندمج..يحفر بحواسه وقلبه.. تتشنج رؤوسهم .تتحرك..تحثه على الإسراع وإنهاء الثقب..يومئ إليهم برأس الخبير المحنك..مدرك بواطن الأمور..فلايريد إزعاجاً.. وبعض آخر، أثبت النظر. أرهف السمع بإهتمام قاس ، على أحد النزلاء.
كان يغدو بخطوة واثق بين الممر.. ويجئ .. يطالع جريدة وهمية.. يقرأ منها عليهم أخبار الدنيا بصوت عال..
هنا القاهرة... وأن الجيش المنهزم في فلسطين.. لم يكن ألا.. إلا.. هنا القاهرة.. الملك هو الذى ..
وصمت برهة كمن يتذكر المنسى من الأخبار..

هز الدماغ وأستدار.. خرج يعدو..حرك كمال رأسه المندهش.. هنا يفرخون رؤوس الدهشة والتعب..

* * *

تطلع إلى الخارج عبر قضبان النافذة. ولى ظهر الحزن. إلى أولئك المساكين. لمح وجهه المجهد فى زجاج النافذة المكسور.. أخرج مشطاً ومشط شعره الأسود المغبر.. نظر إلى الأسوار الخارجية التى تحيط المبنى.. خشى تغلغل أفعال المساكين فى رأسه.. كانت السماء صافية هناك.. باغت رأسه الشارد صوت أحد النزلاء يقول..

- أريد الصبغة..

- أية صبغة؟

- التى تصبغ بها شعرك.. أريدها..

للرجل شعر أبيض ناصع ومنكوش..

- شعرى هكذا أسود..

- ولماذا شعرى أنا أبيض.؟

- لأنك كبير فى السن..

- كذب .. لقد أخذوا هنا شعرى الأسود، ومنحونى شعر أبيض..

- أفندم..؟..!

- كيف أعيد لون شعرى الأول..؟ كيف..؟

أنكفئ على قضبان النافذة.. تهزه.. قال شبه باك.. متوعداً..

- ذات يوم .. لابد.. نكسر الحديد.. ونحصر الصبغة.. الليل يتعملق.. القمر بأعلى بلا رفيق.. يراوغ النظر.. يرصده كمال. هو ينزل رويدا.. رويدا يقعد فوق السور المواجه قليلا.. ثم يتوارى وراء السور.. يذهب.. فى النهار، تتلصص الشمس وراء المبنى. تدلل. ثم تصعد السطح. تلهو بأعلى.. وتدور . وتنزل.. تقعد هى الأخرى فوق السور. تخترق.. تبدو كالكرة الحمراء.. قليلا، وتسقط خلفه..

* * *

جاء سارق الأخبار من أفواه رجال التمريض ومكاتب الإدارة، يركض يلهث . توقف بوسط العنبر يتلو..

(هنا القاهرة.. أن الحدث الأكبر .. يجب أن يكون كبيرا.. وأن.. أن الأنقلاب الواقع الآن.. على، الملك، وأعوان المدير.. المدير القصير... وأن .. أن هذه الثورة.. وهذا القصير يأكل طعامنا وأن..)

أسكته النسيان، محاولة التذكر. نظر. ثم ركض.. أقعى الوقوف.. أنكمش القعود.. توقف حفار الجدار.. نظر ، وعبس وعاود النخر..

التفت كمال باهتمام شديد.. أختلج الخبر المذهل بالرأس . أبتهج القلب وتراقص.. ثورة.. ثورة...؟أرجف البدن الفرح.. صرخ. ثورة.. ثورة.. أغتاظ ذو الشعر الأبيض غير مدرك.. والقارئ يجئ عدواً.. يفرغ أخباره المسروقة قبل النسيان..

(هنا القاهرة.. وأن السراية.. الآن.. مع.. محاصرة)

فزع شاب طويل نصف عار.. قال:

-حاصروا السراية؟.. سوف نموت بالمدافع.. تحفز مذعور آخر وقال:

- أعدوا السكاكين.. القباقيب..

تصلب جسد الحفار وشهر دبوسه.. وكمال يقول لذى الشعر الأبيض بثقة ويقين:

- خلاص.. سوف نخرج.. أكيد..

- أكيد..؟ من الفجوة..؟

-.. أنا أحد الذين طالبوا برفع الملك... سقوط الملك.. أعترض الشاب الطويل العارى، قال بصوت مفتعل الوقار:

- لا تصدق أقوال المجانين.. الذين هناك، فى الخارج مجانين...

جلس ذو الشعر مهموم الرأس. قال وهو شارد:

- نعم .. الخروج.. الخروج لإحضار الصبغة..

وكان القارئ يتلو فى صمت.. والحفار يحفر بجدية.. والمنتظرون إتساع الثقب ينظرون بقلق.. وكمال عند النافذة.. يراقب توالى الليل والنهار..

* * *

حمل كمال أوراقاً..ارتوى في ركن قصي بالفناء الخارجي.. كتب إلى المدير الموقر التماساً يناشده سرعة الخروج فقد مر عليه وقت طويل هنا، ويجب أن يخرج. وأن يستكمل دراسته.. وأن عهد العبودية قد ولى. وأن للأخوة المواطنين أن ينالوا ما يستحقون من عزة وكرامة.. وأن..

وأرسل الألتماس مع أحد المرضين الذين أستخدموه كثيراً ليقوم ببعض مهامهم في النظافة..حين بلغ الألتماس إلى المدير الموقر، ضجر وأستغرب للورق الأبيض المرسل إليه.. أيقن بأن المرسل ما يزال مريضاً، غير أنه يسخر من الإدارة الموقرة..

ضحك الخبث في الممرض.. قال النزلاء:

– هل القلم كان مملؤاً..؟

– هل كتبت على ورق فعلي.؟

– هل رأيت الشمس..؟

قال ذو الشعر الأبيض بهمس رفيق:

– الكتابة بالصبغة أفضل .. صدقني..

ولاهم ظهر التجهم والغضب.. متأكداً من أنه كتب الألتماس وأرسله إلى المدير.. نظر إلى السور، الظلام المتكدس هناك.. منتظراً رد المدير أكيد سوف ينظر إليه برأفة وإعجاب .. الوطن يتغير .. العقلاء هم أعمدة الوطن.. لكن ذلك سوف يستغرق وقتا.. والحفار يشحذ ربوسه ويواصل الحفر..

* * *

أصوات تقرقع وراء السور.. صخب يعلو.. غناء لرجال الجنوب، يحفرون الأرض.. غمر قلبه الفرح.. هذا هو وقت البناء.. و.. شده رجلين من قفاه. بوغت.. ذعر.. ماج.. دفعاه نحو غرفة الكشف.. صرخ.. قاوم.. أوثقه ممرض غليظ..

– المدير أمر بعلاجك العلاج الحلو.. ياحلو..

أنغرست في جلد الفخذ أبرة تشبه المسمار.. خمد.. صمد.. حمله الممرض الغليظ بين محاولة التيقظ ومقاومة الخمور.. قذفه فوق فراشه بين نزلاء تخشبوا رعباً وإذلالاً. في حين أقبل القارئ مهرولاً، يبث أخباره المسروقة..

(هنا القاهرة.. أن حرية الكلمة.. هنا القاهرة... لا، لا أستعمار ولا.. امرأتي بنت الكلاب.. نعلن تأمين قناة.. الحرب في بورسعيد.. وأن الحرية.. الحرية.. جمال عبد الناصر).

قسراً، تغزو المعاني رأس كمال، في لحظة الصحو والخمود.. حرب.. تعديل.. ناصر... فرحة تمازج الدماغ المهزوز ، تسرى بالدم المحقون.. تستقر بمكامن الجسد.. أرتعد.. بقسوة.. أنتفض.. وسكن.. والحفار يحفر.. والناظرون بأمل انفتاح الثقب ينظرون.. والقارئ يذهب.. يسرق الأقوال ويعود. يتلو آخر الأخبار، تلك التي لم يستوعب رأس كمال الغافي أكثرها..

* * *

أشجار فناء المستشفى رجال مجدبون، وقوفا متفرقون.. في الشمس كانوا، أو في الظل.. يتحركون بآلية.. أوقاعدون في صمت يراقبون الأرض الجدباء. لعل الأرض تخرج زرعاً ينتظرون .. جوعى..

تأبط كمال أوراقه.. قعد في الركن القصي.. فكر، وكتب.. ألتماس الآن يعضد به الألتماس الأول الذي سوف يأتي رده قريباً.. لابد.. هذا الألتماس الجديد سيودعه بيده في صندوق الشكاوى المثبت على مبنى الإدارة.. حيث يراه المدير، ويأخذه بيده.. إلى المدير الموقر .. ومنه إلى الوزير المبجل.. قضيت في هذا المكان الغريب زمنا ليس بالقصير.. ولا يليق برجل وطني شارك في صنع الثورة أن يُنسى.. وأن.. أودع الرسالة صندوق الشكاوى بحذر شديد وسرية.. ودفع بدنه المنهك إلى العنبر مسرور البال.. عندما حلق ذقنه، وجد بالماكينة بعض شعيرات بيض لم يبال كثيراً.. داعب



بعض النزلاء.. حدقوا فيه بدهشة..

- أين ذهب شاربك.؟
- أكان لي شارب.؟
- أكيد أكله الفار..
- وعينيك. دخلت جدا .. ياه ه ه.. ياساتر..

نظر إلي ذي الشعر الأبيض وضحك . ونظر إلي الحفار بجدية ووانهمك يعمل بين نظاره المبلمون المنهمكون..

قال ذو الشعر الأبيض المنجول..

- هل أرسلت لأهلك ليرسلوا لنا الصبغة.؟

نظر كمال إلى خارج النافذة.

- لم يعد أحد يزورني..
- يمكن ماتوا جميعا مثل أهلي..
- .. أكيد أنتقلوا من المساكن القديمة إلى المساكن الجديدة.. ربما يأتي أحدهم ذات يوم ويزورني. وسأقول له عن الصبغة:

* * *

هناك فيما وراء السور، تبنى الأعمدة الخرسانية والسقوف.. غمر الفرح قلب كمال.. ساكنو الأكواخ والعراء يقطنون البيوت.. أبناء الوطن والثورة..أجتذبته قوة غاشمة.. ممرضان قويان.. تبعثر الجسد المقاوم. حملاه عنوة بين تصلب العظام في أبدان الوقوف إرتجافاً..وضع في غرفة الكشف.. أوثقوه.. قال الممرض الثالث:- أتخاطب الوزير رأسا يابن الصرمة..؟ غرسوا سن الإبرة المسماري في الفخذ النحيل.. صرخ.. أنهالت أكف تشبه المطارق توهن الجسد.. تخاذل،.. ألقوه فوق السرير، فأر أجرب مسلوخ.. يعالج الأنهاك بتحريك البدن الموشك على الخمور.. ركض سارق الأخبار آتياً يقول.. (هنا لاقاهرة.. أن العمدة الفلاح.. سارق أمي.. الكلب المسعور.. أخذ أرضي.. وأرض الإصلاح.. وأن...)

وأقعى فوق الأرض، مغضن الوجه شبه باك..نظره الحفار بحديته المألوفة.. كأنه يطمئنه بأن الخروج قد أصبح وشيكا فلا يحزن..تاه رأس كمال وهمد.. حين تيقظ. لم يدر كم من الأيام قد مرت عليه هامداً لكن وحد الرؤوس النزلاء منكسة في صمت حزين..كان الحفار مسنود الظهر على الجدار.. أسفل

الثقب.. ساكن الحركة وبيده دبوسه الصدئ.. أخذ أحدهم الدبوس بجدية وصمت بالغين، مصراً، وبوجه متجمد الملامح، على مواصلة مابدأه الحفار المسكين.

حملوه إلى المقبرة المعدة للموتى بالفناء الواقع خلف المبنى.. قال ذو الشعر الأبيض والرجال يهيلون التراب فوق الجثة:

– هو الآخر كان يريد صبغ شعره.. لا تقل لأحد . ها.

.. جلس كمال فوق سريره الممزق.. نظر إلى الحفار الجديد الذى أندمج بجدية مفرطة فى حفر الثقب ضحك أحد الشبان وقال بصوت منغم:

– وراء الجدار الساخنة وبعد الساحة جدار.

أنتبهك رأس الحفار.. غضب وهز رأس الحكمة كمن يدرك سخرية الساخر الحقود.. لكنه سوف يثقب عينه حين يمر من ويثقب الجدار الأخر..

* * *

ترتفع البنايات وراء السور.. نوافذ بزجاج لامع.. مكاتب شركات.. سكان جدد.. أبتهج كمال.. رفاق المظاهرات يقطنون البيوت.. تلاميذ الصحافة القدامى أقاموا دور الصحف.. سوف يكتبون عنى.. حكايتى. سأجد لى بيتاً جديداً. و .. عمل.. أكيد.. حين يتعرفون على مكانى سوف يأتون..

(ارتفع صوت سارق الأخبار..

أخوانى.. أخوانى.. أن أبطالنا فى اليمن.. هم الذين.. وأن الوقوف بجانب الأخوة العرب .. لهو.. لهو من)

صمت مفكراً.. وتساءل:

– أيوجد بلد بهذا الأسم.؟

قال الشاب العارى:

– اليمن.؟... نعم.. أعتقد ...أعتقد أنه يقع على شمال الصعيد.. أو الصعيد الجوانى..

– اليمن.؟ يمكن.. لكن العمدة..

راود كمال شعور سعيد.. أصبح لنا جيشاً قوياً يشارك فى تحرير الشعوب..!؟

قال ذو الشعر الأبيض:

– الوطن .. الوطن.. كل شئ صار مضبوطا.. أذن.. هيا،

أرسل الآن وأطلب الصبغة..

* * *

كثيرا مايتوارى القمر وراء البيوت.. يضيع هناك وتقعد الشمس فوق السطوح بلا حمرة وتسقط .. هناك.. فى زاوية الظل المرمى على الفناء قعد كمال.. تأبط جواله الصغير الذى يحوى أوراقه وبعض طعام قديم.. فكر .. لمح وراء المبنى الكئيب، مداخن نائية. عالية، تخرج ادخنة تتكاثف وتصعد .. تحمل البشارة.. البلد قد تغير بحق.. المصانع تشق بطن الجبل.. تجذب كل البشر، المحتاجين.. عليك أن تكتب ألتماساً جديداً . يوجه لعبد الناصر نفسه.. عندما أشرقت بوجهك الكريم أندحر القهر.. لذلك كتبت إليك.. أشكر أحزانى. طول بقائى. أنزف العمر بين أسوار تصنع الجنون.. هنا يا سيادة الرئيس يعدون الآدميين ليصبحوا فئراناً جربة يطلقونها بعد ذلك فى البلاد.. يلوثون أمخاخ البشر الأسوياء.. و..توكأ ذو الشعر الأبيض على عصا مكنسة. يدنو مجهداً:

– كتبت لهم عن صبغة الشعر.. ها..؟ قلت..؟

أغلق كمال المظروف.. فكر فى إلقاءه من فوق السور.. عل أحد المارة يأخذه ويوصله..

– كتبت لمصنع الصبغة..؟

ربط الرسالة بقطعة طوب ورماهامن فوق السور.. قال:

– يمكننى الآن أن أنتظر الرد..

– سوف يرسلون الصبغة..؟

– بالتأكيد..

توكأ أحدهما على الآخر.. قال ذو الشعر..

– نحن لن نفترق أبداً.. ها.؟

بأريحية أستلقى فوق فراشه.. وأتجه كمال نحو

النافذة..

* * *

جر سارق الأخبار أقدامه.. مجهد القلب ، وصوته يقول .. (هنا القاهـ... القاهرة... كح. كح.. أيها الأخوة.. لا.. لا إسرائيل.. أنا تعبان.. أن الرجال الذين.. أن العريش..)

وانكفى فوق الأرض ينتحب بلا دموع.. نهض.. ببطء..(أيها الأخوة..) سعل وجر أقدامه وخرج.. تكاثرت البيوت وراء السور.. سكن القمر فى البيوت.. الشمس تدور .. تراوغ الليل .. تدور.. يتراقص القلب فى صدر كمال..

* * *

.. وفد إلى العنبر بعض الجنود.. أردية مصفرة اللون وقذرة شباب الذعر والتحديق قد جاءوا.. بارزوا الصدور، حفاة. يمشون بخطو رتيب، منتظم.. يؤدى أحدهم التحية العسكرية بنشاط بالغ وقد التوى منه العنق والرأس إلى اليسار دون كلل.. يحىّ القائد فى العرض الكبير.. وآخر حمل مكنسة قديمة كتفاً سلاح..جابوا العنبر بتوجس خفى.. داروا حول النزلاء القدامى المتطلعين فى صمت وبلاهة.. ثم أشاروا للجنود إن يلزموا الهدوء ، ففى المكان راهب يحمل فى صمت، ويحفر.. لم يبال الجنود. مهامهم المكلفون بها أخطر مما يتصورون ويصنع الحفار.. بوغتوا بصوت أزيز خفى، أز فى رؤسهم وحدهم.. أرتعدوا وماجوا... تشتتوا فى هلع، وتواردوا وراء الأسرة: رقد آخرون بذعر ممسكين برؤوسهم فى انتكاسة...

* * *

أصطبغت نوافذ البيوت باللون الأزرق.. توقفت عن العلو.. كفت المداخن عن بث الدخان..تلاشى القمر.. وزحفت سحب مسودة فوق وجه الشمس .. تأكد كمال بأن حزناً كبيرا يلف قلب الوطن.. أكتئب..

قال أبيض الشعر، خائر البدن:

– أرأيت . لقد أخذوا نصف شعرك الأسود، ومنحوك نصفا أبيض مثلى.. الصبغة لم تأت .. وبعد ..؟

– أريد لشعرى صبغة مثلك.. آه.. وبعد..؟

باغتوه.. تبعثر.. حملوه عنوة.. طرحوه غرفة الكشف.. تتناوب الأكف والأقدام.. تنهال بقهر.. قسوة..

– عبد الناصر!.. يابن الصرمة..

تكوم البدن فوق الأرض.. غرسوا السن المسمارى فى أعلى الفخذ . وحملوه.. قذفوه فوق فراشه. توكأ القارئ على وهن عظامه النخرة..

كان يجئ محزون الوجه المتغضن:

(هنا القاهرة.. القاهرة.. أن.. حرية الكلمة... تكون أو... لا. نكون.. آه.. ياجمال ياحبيب الشعب) أخر ما بلغ أذن كمال الداخل توا فى مرحلة، الغيبوبة.. هذا الخبر المروع..

عبد الناصر.. مات..

* * *

تقوقع فوق فراشه.. نظر بغبش العيون إلى الحفار المندمج وقد بلغت حفرته قدر الأصبع..

مس القلب أمل واه.. تساند على ذى الشعر. وخرجا..خلعت البيوت السواد.. قصفت وراء المبنى المداخن.. بدت، فى نفس المكان، أبراج عالية. بنوافذها والشرفات لافتات كبيرة.. شركات أستيراد وتصدير.. أستثمارات أجنبية بنوك.. وخلف البيوت القديمة ، وراء السور، ارتفعت أبراج أخري.. تجلت لافتاتها لكل العيون. أطباء.. أساتذة.. خبراء.. محامون.. مكاتب خدمة..أسواق حرة، وتجارة..كل شئ يبدو رائعاً..

– أقعد الآن واكتب عن الصبغة. لابد أن نخرج بالشعر الأسود..

قال كمال نشوان الروح..

– نعم .. يجب أن نخرج بشعرنا الأسود..

* * *

أصطف الجنود واقفين.. منكسى الرؤوس أمام جثة

سارق الأخبار.. حمله النزلاء فوق المناكب..
ساروا به نحو المقبرة..
قال أحد الرجال..
– لن نسمع بعد أخبار البامية والكوسة..
قال جندى لآخر..
– أنعزلنا.. باى.. باى..
– فعلا.. أنعزلنا باى.. باي..
* * *
الغم مغارة مقفرة، صدئة الحواف.. الأصدقاء القدامى .. الحفر فى الجدار مستمر.. الأعين تغـور.. الجنود يخبأون الأبدان.. الشعر ليفى.. قضبان النافذة تضخمت.. يد الحفار تثاقلت .. ربما يجئ قارئ آخر بأخبار أخرى..
صعب صوت ذو الشعر الأبيض المنحول.. يقول:
– لم يفكر أحد فى إرسال الصبغة..
تتكاثر الأبراج.. تعلو السطوح نوادى لهو وسمر.. صخب وغناء يأتى عبر سكون الليل الطويل..ضحك ماجن مخمور..
* * *
تغيب بعض الوجوه.. تلاشت.. وفد إلى المكان آخرون.. ملتحون.. بدوا عقلاء لحد الدهشة.. تحدث كمال مع البعض عن أحوال البلد والناس.. وكانوا ينزعون شعر الذقون بغضا.. سأل عن دور الصحف.. أسعار الأطعمة.. أوضاع البوليس.. أندهشوا في صمت مريب وتبادل النظر الحذر. وأتفقوا على مزاولة الصمت والتجمع فى مكان بعيد ومنعزل من العنبر.. قال واحد منهم.
–هذا الرجل مدسوس علينا.. يراقبنا..
وراقبوا عملية الحفر من بعيد.. ظلوا منعزلين يراقبون ويرددون أقوالا غير مفهومة..
* * *
فى الفجر، تناهى لرأس كمال صوت خافت لمذياع صغير . مخبوءاً كان فى جيب أحد المنعزلين.. (وأن معاهدة كامب ديفيد ، هى الخطوة الأولى لتحرير أرض سيناء ، ودليلاً قاطعاً على أنتصاراتنا فى حرب أكتوبر..) وأمتدت يد النزيل وخنقت صوت المذياع..
* * *
– أسأل هؤلاء المجانين الجدد عن مصير الصبغة.. حمد كمال ربه على البقية الباقية من عقله.. لا جدوى بعد من تكرار المراسلة..
كوّم الرسائل والشكاوى. الألتماسات فى جوال صغير.. راقب بأمل واه حفار الجدار العجوز.. كان النزلاء المنعزلون يتصايحون عند كل صباح.. تعلو الأصوات كلما أختنقوا .. عقلاء هم ويجب أن يخرجوا، فقد وضعوا هنا قسرا، وبأمر البوليس، وبدون كشف طبى..
والممرضون الجدد ، يسخرون الجنود، طائعو الأوامر، أن يحملوا كل ثائر ، منفعل، إلى غرفة الكشف حيث يحقن، ويعود مقتول الصوت. خامد البدن.. يثورون أكثر.. يتوالى حمل الثائرين... حتى إذا تم حقن الجميع، ناموا مخمودين.. وأزدادوا عزلة..
* * *
نام حامل المذياع وترك مذياعه الصغير مفتوحاً.. يبث أخر الأنباء.. (أن أغتيال الرئيس فى عرضه، يوم عيده. هو من أبشع الجرائم فى حق الشعب و.)
لا يدرى كمال لفرحته المخبوءة سبباً..
لماذا أغتيل صانع الأبراج.؟.. هل كان مكروها..؟
أهى فرحة شعوره بالحرية، وإرادة المواطنين الحرة.؟ قال أحد الجنود وقد نخر السوس عصاته..
–جاءنا نزلاء جدد.. سوف نضحك كثيرا .. نظر إليه الحفار بحنق فسكت الجندى مأخوذاً..
* * *
كشف المدير على بعض المرضى القدامى.. وأمربنفيهم إلى الخارج.. حمل كمال جواله المنبعج..سمع صوت العجوز ، كومة العظام المنهوكة والشعر المنحول:
– أصبغ شعرك، وهات لى معك صبغة. ها.؟أنا منتظر..



* * *

شوارع المدينة تبهر النظر..

أبراج. ونيون، وأرض تلمع. وأشكال من البشر.. سائرون..

نسوة بملابس غريبة، مزنوقة فيها الأبدان، قصيرة، تكشف عن لون اللحم الناصع.. ورجال مزركشون.

يتسكعون فوق الأرصفة.. بيض الوجوه، بشعور مرسلة.. كأن الأجانب قد وفدوا إلى القاهرة..

حوانيت الزمان القديم صارت بوتيكات ومتاجر و تبيع الفول في العلب والخبز في النايلون..

أما زال الأجانب في المدينة..؟!

.. يركض .. يتفحص الوجوه.. يجهد الذاكرة المنهكة.. يستعيد شكل حيه القديم.. بيته العتيق.. الأزقة، الباعة العجائز المتجولين..

تغيّر البشر.. تحول الحي إلى دهاليز من رخام. أبراج تناطح الجو المختنق، وتعلو..

حين أصاب الرأس الدوار. تراخى البدن.. أنزل الجوال البلاستيكي المنبعج. قعد فوق الرصيف.. الذهن مكدود.. لا يتذكر كل شئ.. لا أحد هنا يعرفك ولا أنت تعرف أحداً.. ترى، أين أخوتك وذويك وأبناء وطنك الفائت.؟ ربما ماتوا واحداً بعد واحد...

اقترب منه رجل ضخم مطبوع صدره بشارة أمن نحاسية زمجر. قال بصوت خشن ومزعج:

– مـاذا تنتظر هنا.. أنطق..؟

لم يلتفت كمال.. كرر الرجل الزمجرة.. قال كمال بثقة..

– بيتي كان هنا.. أنا متأكد..

– وأين ذهب بيتك أيها المتأكد.. هل سرق منك؟

– يبدوا أن البيت قد سرق بالفعل. والأرض أيضاً.. ركل الرجل الجوال بحنق.. تدحرج. برزت منه أوراق. أنتفض كمال. هرول وأنقض على الجوال بغضب مكظوم.. ضجر الرجل وقال:

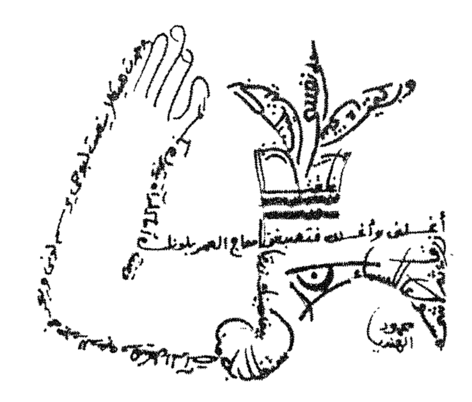
– يبدو أنك مخبول.. أمشي من هنا.

– صدقني.. بيتي كان هنا..

– أنا أخدم هنا منذ شهر.. ولابرج هنا من زمان..وكل السكان الذين بها أثرياء. و... أسمع..

* * *

شال جواله.. نام فوق



مقعد حديقة.. لكزه أصبح غليظ لرجل فظ.. أرتعد كمال..

- من أمرك بالدخول ..؟
- أمرني..؟!
- أيها المعتوه، هذه حديقة وليست مقلبا للزبالة..
- وهل تراني زبالا..؟
- وهذا الجوال المزيت، أليس مملوءاً بالزبالة.؟
- هذه أوراق .. أوراق مكتوبة.. أتعرف القراءة.؟
- عملي الحراسة وليس القراءة.. هذه زبالة.. شكلك زبال.. تهكم كمال وقال:.
- نعم .. لابد وأن يكون تحت كل برج حارس مثلك.وبجانب كل مقعد حديقة. مثلك.. هل أنت راض بهذا.؟
- نعم....؟
- هل أنت راض. مبسوط هكذا.؟
- أسمع أيها العجوز. لا توجع دماغي.. أذهب ودعني..

* * *

كتب لكل الجرائد التماسات.. شكاوى.. أين بيتي العتيق..... وأنتظر.. دق أبواب الصحف.. خاض صفوف المحررين.. وأنتظر..

تجول بجواله السمين بين أبدان الطامعين في مقابلة السادة الأكابر.. وأنتظر..وشعره الليفي يتساقط..

* * *

مكوكاً كان بين دور الصحف ورجال القلم القائمين في القرى والنجوع والمدن البعيدة.. يحمل جرائد أحزاب الجوع السائد المجانية، ويعود بقصص خواء البطون والأشعار.. عمل جديد يعزي النفس والانتظار.. يلهب الرؤوس المشحونة بغد سعيد، وأن يطالبوا بحق كل مواطن في مزالوة الحياة بشرف.. الحصول على مسكن معقول وعمل لائق..

* * *

جر ثقل البدن.. حاملاً الجوال.. خاض جموع

البشر بميدان التحرير .. نادى عليه رجلان. أن توقف ... نظر خلفه، امتعض ومشى..

أعادا النداء .. استنكر ونظر. وتابع المشى الوئيد.. والجوال مضغوط بالذراع المرفوعة فوق جانب العنق.. والشمس لهب..أعاد أحد الرجلين النداء أمرا.. لم يبال وتابع المشى ضجر الخطو.. الناس فقدوا الجدية والبصر، أنهما يسخران منك.. شكلك المزري.. بصق ومد الخطو قليلاً.. كان شكله قد أصبح مألوفاً لبعض أهل الميدان.. الجوال. والطاقية. والشعر الأبيض المنحول، والمنثور حول حواف الطاقية.. مد الرجلان من خطواتهما.. مد هو.. أنتبه بعض البشر.. تباعدوا فى هلع . أنتشر همس غريب.. بدأوا يصنعون دائرة من الأبدان المتكاثرة حدودها الأرصفة البعيدة.. فوق الأسفلت كان مذعوراً، ويعالج الذعر بالمد..

أشهر أحدهما مسدساً وتأهب للضرب.. قف.. أهتزت جموع البشر..

توقف واستدار بجواله.. أرتجف.. هناك خطأ لم يدركه بعد.. بدأ فى أنزال الجوال بحذر وبطء التعب والذعر والدهشة أرتعب الرجلان وتراجعا.. رقدا فوق الأرض بسرعة وكأن بالجوال قنبلة وشيكة الأنفجار..تباعد الجمع المتفاقم.. توارى البعض ورقد آخرون.. متوقعين حدوث الصوت المدوى للقنبلة.. ترك الجوال بجوار الحائط واقترب ، ليسأل الرجلين الذين نهضا عما يحدث وماذا يريدان.. سحباه بقوة وابتعدا عن الجوال المركون وحيداً.. قاوم أيدى القوة والبطش .. سدى..

– ماذا تريدان منى؟

دفعا قدامهما نحو الجوال بخوف خفى.. قالا:

– أخرج لنا ما فى هذا الجوال..

ركض بغيظ نحو جواله.. أرتجف الجمع هناك..

أمسك أحدهما به. واقترب الآخر بحذر..

بدأ يفرغ الجوال فى وضع راقدا.. أخرج صحفا.. أوراقا.. كتبا مهداة.. رغيف يابس .. ثمرتان من طماطم خضراء.. أعواد جرجير . فتات خبز وجبن قريش ، وطبق صاج فارغ..

تطامن الجمع وبدأوا يقتربون..

ضحكوا .. قهقهوا.. ضحك الميدان من الخجل المستتب.. ضرباه بقوة.. أنَّ.. بعنف.. أنَّ.. تأوه.. ركلاه.. أنَّ.. وعربة زرقاء تأتى من بعيد.. تدنو.. تبعث صفيراً وحشياً يشبه النعيق.. النعيق..



طقس الصباح

رابح بدير



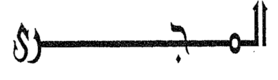
بالأمس فاتنى أن أروعها بمشهد الغول العاشق، والبنت التى انقلبت إلى ضفدعة، وهى تسير فى شارع القنطرة فى طريقها إلى بيت الغول.

البنت ولا تزد حرفاً. لا يهم أن أذهب إلى أبى اليوم ومعى جريدة الأهرام. تكثفت رائحة الدخان فى الغرفة الباردة . مرقت من أمامى. استطالت يدى. هذه بيضاء قاتلة. راوغتنى مبتسمة، وفتحت باب الشرفة. أغمضت عينى تفادياً للضوء المفاجئ. فى المطبخ الضيق وقفت معها، وهى تحاول إشعال الوابور. فضت محتويات الكيس الورقى، والتقطت علبة السجائر.

معها المفتاح ودائماً تأتى عبر ضوء شحيح، وأعاود النوم مرة أخرى.. حتى أنصت لوقع ارتطام باب الشقة، وصوت هبوطها فوق الدرجات. جلست إلى المكتب. اشتهاءاتى ليست عيون النساء، وابتسامات الشهداء المعلقين على جدران الغرفة.. وضعت كوب الشاى أمامى فوق الأوراق التى دونتها بالأمس. غنت بصوت هامس، وهي تلملم جواربى المتسخة. رفعت كوب الشاى. ما الذى ترتديه اليوم، ألقيت الأوراق عليها.. ضحكنا.. كم هى داكنة تلك الشفة السفلى بفعل التمرس المحبب مع شفاة أخرى.. ارتجف قلبى.. عدت إلى ارتشاف الشاى، وهى تعلق جواربى على حبل الغسيل.. تبادلت التحية مع المرأة الواقفة فى الشرفة المقابلة.. والتى تأكدت من عدم وجودى، ودعت لى بالخير.

لاصوت فى الشارع.. عادت للغناء، وهى تنقر فوق (الحلة) الفارغة.. ابتهجت للصوت المبحوح: هنيئاً.. بادلتها سريان الكهرباء حين التقت عيوننا. انحنت فوق بلاط الغرفة، ولملمت الأوراق المبعثرة.. مالون عينيها.. من الجائز أن يلتف الحبل حول خصرى بحجر ثقيل ولا أطفو مرة أخرى.. لعنت أشقاءها اليتامى، وسؤال اللئيم، ثم اجهشت بالبكاء.. فكرت أن أذهب إلى المقهى.. أصلحت من حال جلبابها السماوى.. استدارت، ومعها الكوب الفارغ.





المجرى

حسام علوان



فى الصالة الواسعة..
كان الأب جالساً على الكنبة الوثيرة ينصت باهتمام لراديو لندن،
الطفل السمين يركب عصاه كحمار
يسوقها زاعقاً
«حا.. حا» ويضحك
- اسكت
قالها زاعقاً وقد تجهم وجهه
«حا..»

يضرب الولد حماره بقسوة متجاهلاً التحذير
- اخرس
شئ ما أصابه يشبه الهيستيريا عندما رأى الوجه الطفولى يتجهم.
تلقف الوجه الصفعات المتتالية، وحينما أشار لسانه: «خلاص»
كانت الدموع قد أغرقت وجهه
ثم رفع يديه فى وجه أبيه
«خلاص حرمت»
توقفت اليدان عن الضرب، تقلصت عضلات الوجه، وترك الولد حماره المرمى بعيداً متعثراً نحو غرفته ليداري وجهه فى المخدة منتظراً أن يجيئه مصالحاً ربما يصطنع الإغماء.

الديوان الصغير

مختارات من شعر الجواهرى

أكبر من الجنسيات

إذا ذكر الجواهرى، ذكر بالاعجاب والأكبار، وكثيرا مالقب بالشاعر الكبير، وشاعر العرب الأكبر، فهو فى نظر الموسوعة البريطانية - العربية الجديدة، من مشاهير الشخصيات فى العالم، وفى نظر حكومة بلاده، لايستحق جنسية الوطن العراقى الذى ينتمى إليه، ولكنه بما خلق من ابداع، أكبر من كل الجنسيات، ويكفيه وطنه، الأكبر، وطن الشعر والشعراء، ذلك الوطن الذى لاتنضب عروقه على مدى العمر، ولا يسحب

الجنسية فيه أحد، فظلا
المبدعين الحقيقيين أ
الجواهرى، ومن سعوا لذ
الشامخة فى سماء الش
العربى المعاصر، سلا
ياجواهرى وسلم وط
الأكبر حاضن الفكر خلا
وفى «الذيوان الصغير
هذا العدد مختارات من ،
تؤكد أن الشاعر الحق
من كل الجنسيات.



الشاعر

لا أريـــدُ "الـــنــــاي" إنـــي
حـــامـل فـي الصــــدر نـايـا
عـــازفـــاً آنـاً فـــآنـاً
بـالأمــــانـى والـشـكـايـا
الـبـــلايا أنـطـقـــتـــه
ســامـحَ الـلّـهُ الـبـــلايـا
حـــافظاً كـــلّ الـــذى
مـــرَّ عليـــه كـــالمرايا
سـىءَ الحــــال ولـكـنْ
حَـــسُـنَـت منـه الـنّـوايـا
حــجـــزَ الـهـمُّ عـلـى
أنـفـــاســـه إلاّ بـقـــايـا
أفـلـتـت فــى نـبــرات
شـــائـعـــاتٍ فى البـــرايـا
يـرقـصُ الـفـــتـيـــان إن
غَنَّيتُ فـيـــه والفـتـــايـا
هـو وردى فى صــبـــاحى
وصـــلاتى فى مــســايـا
مُـعـجِـزٌ تهـيـيـجُـهُ
كـلَّ الـمـغـنـينَ ســـوايـا
أدركـــتْ ظـــاهـــره
الـنّـاسُ وأدركـتُ الخـــفـــايـا

الدم يتكلم

قـبـل أن تبكى الشُّبـوغَ المُضـاعـا
سُبَّ من جـرّ هذهِ الأوضـاعـا
سبَّ من شـاء أن تموت وأمـثـالك
هّمـاً وأن تروحـوا ضـيـاعـا
سُبَّ منَ شـاء أن تعـيـش فلولٌ
حيث أهلُ البـلاد تقـضى جيـاعـا
دوانـى إنَّ بـين جـنبىَّ قـلبـــاً
يشــتكى طولَ دهره أوجـاعـا
ليت أنى مع السـوائم فى الأرض
شَـرودٌ يرعى القـتـاد انتـجـاعـا
لا ترى عـينى الديارَ ولا تسـمع
أذنى مـا لا تطيق اسـتـمـاعـا
بعـد "عـشـر" مـشت بطاءً ثقـالا
مـثلمـا عـاكـست رياحٌ شـراعـا
عــرّفَـتْـنَـا الآلامَ لوناً فلوناً
وأرتنا المماتَ سـاعـاً فـسـاعـا
اخـتـبـرنـا، إنّا أسـأنا اخـتـبـاراً
اقـتنعنا، إنا أسـأنا اقـتنـاعـا
ونـدمنا فـهل نكفّـرُ عـمّـا
قـد جنينا اجـتـراحـةً وابتـداعـا
لو سـألنا تلك الدمـاءَ لقـالتْ
وهى تغلى حـمـاسـةً واندفـاعـا
والليـالى كلحـاءَ لا نجمَ فـيـهـا
وتمرُّ الأيامُ سـوداً سـراعـا
ليـتكم طرتم شـعـاعـاً جـزاءً
عن نفـوس أطرتموها شـعـاعـا
بالأمــانى جـذابةً قـدتموهـا
للمنيّـات فـانجـذبن انصـيـاعـا

وادعيتم مستقبلا لو رأته / هكذا لم نتضع عليه صواعاً
ألهذا هَرقتمُوني وأضحى / ألفُ عرض وألف مُلك مُشاعا
أفوحدي كنتُ الشجاعة فيكمْ / أو لا تملكون بعدُ شُجاعا
كلّ هذا ولم تصونوا ربوعاً / سِلتَ فيها ولم تجيدوا الدفاعا
إن هذا المتاع بخساً ليأبى الله / أن تفصدوا عليه ذراعا
قل لمن سلتُ قانياً تحت رجليه / وأقطعته القرى والضّياعا
خبروني بأن عيشة قومي / لا تساوي حذاءك اللماعا

مشت الناس للأمام ارتكاضاً / ومَشَيْنا إلى الوراء ارتجاعا
في سبيل الأفراد هَوجاً ركاكاً / ذهب الشعب كلّه إقطاعاً
طعنوا في الصميم من يركُن / الشعبُ إليه ونصّبوا القُطّاعا
شحنوهم من خائن وبذيء / ومُريب شحنَ القطار المتاعا
ثم صبوهم على الوطن المنكوب / سوطاً يلتاع منه التَياعا
خمدت عبقريةٌ طالما احتيجتْ / لتلقي على الخطوب شعاعا
وانزوت في بيوتها أدباءُ / حطّمت خفية الهوان اليراعا
ملءُ دور العراق أفئدةٌ حَرّى / تشكى من الأذى أنواعا
وجهودٌ سُحقن في حينَ / رجّتْ منها البلاد انتفاعا
فكانّ الأحرار طراً على هذي / النكاياتأجمعوا إجماعا

إثأري أنفساً حُبسن على الضيم / كيلى للشرّ بالصاع صاعا
واستعيني بشاعر وأديب / وأزيحي عمّا تريَن القِناعا
هيّجوا النار إنها أهونُ الشرين / وقعاً ولا تهيجوا الطباعا
إنّ هذي القوى لهنّ اجتماعَ / عن قريب يهدد الاجتماعا
عصفت قوةُ الشعوب بأرسى / أمم الأرض فاقتلِعن اقتلاعا
أنهِ هذا الصراع يا دمُ بين الشعب / والظلم قد أطلت الصراعا

حافظ إبراهيم

نَعَوا إلي الشعرِ حُراً كان يرعاهُ — ومَنْ يشقّ على الأحرار مَنعاهُ
أخنى الزّمانُ على نادٍ "زها" زمناً — بحافظٍ واكتسى بالحُزن مغناه
واستدرجَ الكوكبُ الوضاءُ عن أفقٍ — عالي السنا يُحْسِرُ الأبصارَ مرقاه

حوى الترابُ لساناً كُلُّهُ مُلَحٌ — ما كلّ محترفٍ للشّعرِ يُعْطاه
للأريحيةِ منشاهُ ومصدرُهُ — وللشجاوة والإيناس حدّاه
جمُّ البَدَائِه، سهلُ القول ، رَيّضُه — وطالما أعوز المِنطيق إبداه
عرائسٌ من بنات الفكر حاملةٌ — مِن حافظٍ أثراً حلواً كسيماه
وما الشعور خيالُ المرءِ ينظمه — لكنّه قطعاتٌ من سجاياه
أخو الحماس رقيقاً فى مقاطعِهِ — تكادُ تُلمسُ نيرانٌ وأمواه
وذو القوافي لَطافاً فى تسلسلها — أُولاه فائضةٌ حُسناً وأُخراه
فانْ يكن خُضدت بالموت شوكته — أو نالَ وقعُ البلى منه فعراه
فما تزالُ مَدى الأيام تؤنسنا — نظائرٌ من قوافيه وأشباه
شعرٌ تحسُّ كأنّ النفسَ تعشقهُ — أو أنّها اجْتذبتْ بالسحر جراه
زانتْ مواقفهُ جُنديةٌ كسيت — من الرزانة ما لم تكس لولاه
مشى بمصرَ فلم يعثر بها ورمى — مُحتلَّ مصرَ فلم يخطئه مرماه
حسبُ الزمان وحسب الناس منقصةً — ان طالَ من حافظٍ فى الشعر شكواه
ما للزمانِ ونفسٍ ريعَ طائرُها — ألم تكنْ فى غنىً عنها رزاياه

ضحيةَ الموتِ هل تهوى معاودةً — لعالمٍ كنتَ قبلاً من ضحاياه
يا ابن الكنانة والأيامُ جائرةٌ — والدهرُ مُغْرَمَةٌ بالحُر بلواه
لقيت من نكد الدنيا ومحنتها — ما كنت لولا إباءٌ فيك تُكَفاه
ما لذّةُ العيش جهل العيش مبدأه — والهمُّ واسطه والموتُ عقباه

يا ابن الكنانة ماذا أنتَ مشتمل — عليه مما سطا موتٌ فغطاه
ستون عاماً أرتك الناسَ كُنهَهَمُ — والدهر جوهره والغُمر مغزاه

إنا فقدناه فقد العين مُقلتها — أو فقد ساع إلى الهيجاء يمناه
ما انفكَّ ذكرُ الردى يجرى على فمه — وما أمرَّ الرَّدى ، بل ما أُحيلاه
ومن تُبَرِّحْ تكاليف الحياة به — ويلمس الروحَ فى موتٍ تمناه
إنى تعشقت من قبل المصاب به — بيتاً له جاء قبل الموت ينعاه:
لبسته ودموعُ العينِ فائضةٌ — والنَّفسُ جياشةٌ والقلب أوّاه

أحمد شوقى

طوى الموتُ ربَّ القوافى الغُرَرْ — وأصبح "شوقى" رهينَ الحفرْ
وأُلقى ذاك التراثُ العظيمُ — لثقل الترابِ وضغط الحجر
وجئنا نعزى به الحاضرين — كأن لم يكن أمسِ فيمن حضر

زمان وَفىٌّ بميعاده — فظلماً يقال ليالٍ غُدُر
كما يُقرع "الجَرْسُ" للناشئين — تأتى إلى الناس منه النُّذُر
ولكن يريدُ الفتى أن يدوم — ولو دامَ سادَ عليه الضجر
ويأبى التنازعُ طولَ البقاء — وتأباه بُقيا نفوس أُخَر
تحَيَّرتُ فى عِيشة الشاعرين — أتحلو خُلاصتها أم تَمَرّ
فقد جار "شوقى" على نفسه — وقد يقتل المرءَ جورُ الفِكر
على أنه لم يعشْ خالداً — خلودَ الجديدين لو لم يَجُر..

تتبعت آثار "شوقي" وقد وقفتم على من يقصُّ الأثر
لقد فات بالسبق كلَّ الجياد في الشعر هذا الجوادُ الأغرّ
تَرسلَ لم يرتبكْ خطوُهُ عناءً... ولا نال منه البَهر
"شكسبير" أُمته لم يصبه بالعيّ داءٌ ولا بالحصر
كأنَّ عيونَ القوافي الحسان من قبلُ كانت له تُدّخر
وإنْ أصدقنَّ "فشوقي" لهُ عيونٌ من الشعر فيها حور

خسرناكَ كنزاً إلى مثله إذا أحوجتْ أزمةٌ يُفتقر
وما كنت من زمن واحدٍ ولكنْ نتاجَ قرونٍ عُقُر
مضى بالعروبة دهرٌ ولمْ يلحْ ألمعيٌّ ومرت عُصُرُ
وإن النبوغَ على ما يُحيطُ بعيش النوابغ أمرٌ عَسِر
يثيرُ اهتماماً أديبٌ يجد كما قيل نجمٌ جديدٌ ظهر
قرونٌ مضتْ لم يُسَدَّ العراقُ من "المتنبي" مكاناً شَغر
ولم تتبدلْ سماءُ البلادِ ولا حال منها الثَّرى والنَّهر
ولم يتغير عَروضُ الخليل ولا العُرب قد بُدّلوا بالتتر
ولكنَّما تُنتجُ النابهينَ من الشاعرين دواعٍ أُخر
فإنْ فُقدتْ لم يشعَّ الأريبُ الا ليخبو كلمح البَصَر

يوم فلسطين

هبت الشامُ على عادتها تملأُ الأرضَ شباباً حَنِقا
نادباً بيتاً أباحوا قُدْسَهُ في فلسطين وشملاً مزقا
بر بالعهد رجالٌ أُنفٌ أخذ الشعبُ عليهم موثقا
شرفاً يوم فلسطين فقد بلغ القمةَ هذا المرتقى

ألبس الملك رواءً وازدهت روعة التاريخ منه رونقا

اسمعى يا "جِلّق"!! إن دماً في فلسطين هضيماً نطقا
عربياً سال من أفئدةٍ عربيات تلظت حُرقا
صبغ الأرض وألقى فوقها من فداءٍ وإباءٍ شفقا
تحمل الريحُ إلى أرجائها من زكيات الضحايا عبَقا

اسمعى يا "جلقٌ" إن دماً! في فلسطين ينادى جلقا
اسمعى : هذا دمٌ شاءت له نخوةٌ مهتاجة أن يُهرقا
شدَّ ما احتاجت إلى أمثاله أممٌ يعوزها أن تُعتقا
شاهدٌ عدلٌ على الظلم إذا كذب التاريخُ يوماً صدقا
إحملى ما استطعت من حباته واجعليها لعيونٍ حدق
يسقط الطفل على والده وارداً مورده معتنق
وتمر الأمُّ غضبى ساءها في سباق مثله أن تُسبَق
نسقٌ للموت لم نسمعْ به ليتنا نَعْرفُ هذا النسق
هكذا نُعلن صرعى أمةٍ أن شعباً من جديدٍ خُلقا

أجب أيها القلب

أُعيدُ القوافى زاهياتِ المطالع مزاميرَ عزّافٍ، أغاريدَ ساجع
لطافاً بأفواه الرُّواة نوافذاً إلىَ القلب، يجرى سحرُها فى المسامع
تكادُ تحسّ القلب بين سطورها وتمسحُ بالأردانِ مَجرى المدامع

برَمْت بلوم اللائمين ، وقولهم: ... أأنت إلى تغريدةٍ غيرُ راجع
أأنتَ تركتَ الشعر غيرَ مُحاولٍ ... أم الشعرُ إذ حاولتَ غيرُ مطاوع
وهلْ نضبتْ تلك العواطفُ ثرَّةً ... لطافاً مجاريها ، غزارَ المنابع
أجبْ أيّها القلب الذى لستَ ناطقاً ... إذا لم أشاوره ، ولست بسامع
وحَدِّث فانَّ القومَ يدرون ظاهراً ... وتخفى عليهمْ خافياتُ الدوافع
يظنونَ أنّ الشعرَ قبسةُ قابسٍ ... متى ما أرادوه وسلعةُ بائع
أجب أيها القلب الذي سد معشرٌ ... بما ساءهُ منْ فادحاتِ القوارع
بما ريع منكَ اللبُّ نفّستَ كُربةً ... وداويت أوجاعاً بتلك الروائعَ
قساةٌ مُحَبُّوكَ الكثيرونَ إنَّهمْ ... يرونك - إن لم تلتهب- غير نافع
وما فارقتنى الُلهبات وإنَّما ... تطامنتُ حتَّى جمرُها غيرُ لاذعِ

ويا شعر سارعْ فاقتنص من لواعجى ... شواردَ لا تصطاد إن لم تُسارع
ترامين بعضاً فوقَ بعض وغُطيت ... شكاةٌ بأخرى ، داميات المقاطع
وفجّر قروحاً لا يطاقُ اختزانها ... ولا هى مما يتقى بالمباضع
ويا مُضْغَةَ القلبِ الذى لا فضاؤها ... برحبٍ ولا أبعادها بشواسع
أأنت لهذى العاطفات مفازةٌ ... نسائمها مُرْتجَّة بالزعازع
حملتك حتى الأربعين كأننى ... حملت عدوّى من لبان المراضع

تحلَّبَ أقوامٌ ضروعَ المنافع ... ورحت بوسقٍ من "أديب" و"بارع"
وعلَّلتُ أطفالى بشرَ تعلّةٍ ... خلودِ أبيهم فى بطون المجامع
وراجعتُ أشعارى سجلاًّ فلم أجدْ ... به غير ما يُودى بحلم المُراجع
ومستنكرٍ شيباً قبيل أوانه ... أقول له : هذا غبارُ الوقائع
طرحتُ عصاً الترحال واعتضت متعباً ... حياة المجارى عن حياة المقارع

نأتْ بى قرونٌ عن زُهير وردنى ... على الرُّغم منى علمهُ بالطبائع
أنا اليومَ إذ صانعتُ ، أحسن حالةً ... وأُحدوثةً منى كغير مصانع

خبتْ جذوةٌ لا ألهب اللّهُ نارها
بلى وشكرتُ العمرَ أنْ مدَّ حبله
وألفيْتُنى إذ علَّ قومٌ وأنهلوا
تمنيتُ من قاستْ عناء تطامُحى
فإنَّ الذى عانتْ جرائره محتْ

إذا كانَ حتماً أن تقضَّ مضاجعى
إلى أن حبانى مهلةً للتراجع
حريصاً على سؤر الحياةِ المنازع
تعودُ لتهنا فى رخاء تواضعى
ضراعته ذئب العزيز الممانع

أخى جعفر

أتَعلَمُ أم أنت لاتعلمُ
فم ليس كالمدعي قولة
يصيح على المدقعين الجياع
ويهتف بالنقَّر المهطعين

بأن جراح الضحايا فمُ
وليس كآخر يسترحمُ
أريقوا دماءكمُ تُطعموا
أهينوا لئامكمُ تُكرموا

أتعلمُ أن جراح الشهيد
أتعلم أن جراح الشهيد
تمص دماً ثم تبغى دماً
فقل للمقيم على ذلةٍ
تقحم لُعنْتَ أزيزَ الرصاص
وخضها كما خاضها الأسبقون
فإما إلى حيث تبدو الحياة
وإما إلى جدثٍ لم يكن

تظل عن الثأر تستفهمُ
من الجوع تهضم ما تَلهمُ
تبقي تلح وتستطعمُ
هجيناً يسخَّر أو يُلجمُ
وجرب من الحظ ما يقسمُ
وثنَّ بما افتتح الأقدمُ
لعينيك مكرمة تُغنمُ
ليفضله بيتك المظلمُ

تقحَّم، لعنتَ ، فما ترتجى
أأوجع من أنك المزدرى
تقَّحمْ فمنْ ذا يخوضُ المنون
تقحمْ فمن ذا يلوم البطين .

من العيش عن ورده ُتحرم؟
وأقتل من أنك المعدم؟
إذا عافها الأنكدُ الأشأم؟
إذا كان مثلك لا يقحم؟

يقولون من هم أولاءِ الرَّعاع
فأفهمهمُ بدم من هُم
وأفهمهم بدمٍ أنهمْ
عَبيدُكَ إنْ تَدعُهمْ يَخْدمُوا
وأنك أشرفُ من خيرهمْ
وكعبك من خدهِ أكرم

أخي "جعفراً" يا رواء الربيع
إلى عفن باردٍ يُسلم
ويا زهرةً من رياض الخُلود
تَغوّلها عاصفُ مرزم
ويا قبساً من لهيب الحياة
خَبا حين شبَّ له مضرم
ويا طلعةَ البشر اذ ينجلي
ويا ضحكة الفجر إذ يبسم
لثمتُ جراحكَ في "فتحة
هي المصحفُ الطُهر إذ يلثم
وقّبلتُ صدرك حيثُ الصّميم
من القلب ، منخرقاً ، يُخرم
وحيث تلوذُ طيور المُنى
به فهيَ، مُفزعةٌ، حُوَّم
وحيث استقرّت صفاتُ الرجال
وضَمَّ معادنها منجم

أخي "جعفراً" لا أقولُ الخيال
وذو الثأر يقظان لا يحلمُ
ولكنْ بما أُلهم الصابرون
وقد يقرأ الغيب مستلهم
أرى أفقاً بنجيع الدماء
تنوّر، واختفت الأنجم
وحبلاً من الأرض يرقى به
كما قذف الصاعد السلّم
إذا مدَّ كفّاً له ناكثُ
تصدَّى ليقطعها مبرم

أخي "جعفراً" إنّ علمَ اليقين
أنبّيكَ إنْ كنتَ تستعلم
صُرعتَ فحامتْ عليك القلوب
وخفَّ لك الملأُ الأعظم
وسُدَّ الرواقُ، فلا مَخرجٌ
وضاقَ الطريقُ، فلا مَخرم
وأبلغ عنك الجنوبُ الشّمال
وعزّى بك المعرق المشئم
وشقّ على "الهاتف" الهاتفون
وضجَّ من الأسطُر المرقم

تعلَّمت كيف تَموتُ الرجال
كيف يُقامُ لهم مأتَم
وكيف تُجرُّ إليك الجموعُ
كما انجرَّ للحرمِ المُحرم

ضحكتَ وقد همّهمَ السائلون
وشقَّ على السمع ما همهموا
يقولون متَّ وعند الأساة
غير الذى زعموا مزعم
وأنتَ مُعافى كما نرتجى
وأنت عزيزٌ كما تعلَم

أخى "جعفراً" بعهود الاخاء
خالصة بيننا أُقسِم
وبالدمع بعدكَ لا ينثنى
وبالحزن بعدك لا يُهزم
وبالبيت تغمرهُ وحشةٌ
كقبرك يسأل هل تقدم
وبالصحب والأهل "يستغربون"
لأنك منحرف عنهم
يميناً لتنهشنى الذكريات
عليك كما ينهش الأرقم
إذا عادنى شبحٌ مُفرحٌ
تصدّى له شبحٌ مؤلم
وأنّى عودُ بكفّ الرياح
يسأل منها متى يُقصَمَ
أخى "جعفراً" وشجونُ الأسى
ستَصرِم حبلى ولا تُصرم
أزحْ عن حَشاك غُشاءَ الضمير
ولا تكتمنّى، فلا أُكتم
فإنْ كان عندك من مَعتَبٍ
فعندى أضعافُه مَنْدَم
وإن كنتَ فيما امتحنَّا به
وما مسّنا قَدَرٌ محْكَم
تُخَرّجُ عُذراً يُسلّى أخاً
فأنت المُدلُّ به المنعم
عصارةُ عمرٍ بشتّى الصنُوف
ملىءٍ، كما شحنَ المعجم
به ما أُطيقُ دفاعاً به
وما هو لى مخرسٌ ملجم
أسالتْ ثراك دموعُ الشباب
ونورّمنك الضريح الدم

يوم الشهيد

يومَ الشهيد: تحيةٌ وسلامُ
بك والنضال تؤرخ الأعوامُ

بك والضحايا الغُر يزهو شامخاً ... علمُ الحساب، وتفخرُ الأرقام
بك والذى ضمَّ الثرى من طيبهم ... تتعطرُ الأرضونَ والأيام
بك يبعث "الجيل" المُحَتَّمُ بعثه ... وبك "القيامةُ" للطُّغاة تُقام
وبك العُتاةُ سيُحشرون، وجوههم ... سودٌ، وحشوُ أنوفهم إرغام
صفاً إلى صف طغاماً لم تذق ... ما يجرعون من الهَوان طغام
ويُحاصرون فلا "وراءٌ" يحتوى ... ذنباً، ولا شُرطاً يحوز "امام"
وسيُسألون من الذين تسخَّروا ... هذى الجموعَ كأنها أنعام
ومن استبيح على يديهم حقُّها ... هدراً، وديست حرمةٌ وذمام
ومن الذين عَدَوا عليه فشوهوا ... وجهَ الحياة فكدَّروا وأغاموا
خَلَصَ النعيمُ لهم فهم من رقة ... وغضارةٍ بيضُ الوجوه وسام
وصفا لهم فَلَكُ الصبا فتلألأوا ... فيه كما تتلألأ الأجرام
يتدللون على الزمان كما اشتهت ... شهواتها قُبُّ البطون وحام
ومَداس أرجلهم ونَهْبُ نعالهم ... شعبٌ مهيضُ الجانحين مضام
يُمسى ويُصبح يستظلُّ بخدنه ... بقر الزريب، ويرتعى وينام
سيحاسَبون، فان عَرتْهم سكتةٌ ... من خيفةٍ فستنطقُ الآثام
سيُنكّسُ المتذبذبونَ رقابهم ... حتى كأنّ رؤوسهم أقدام

يوم الشهيد! وما الخيالُ بسادر ... بئسَ الخيالُ تقودهُ الأوهام
الشعرُ - يا يومَ الشهيد - تجاربٌ ... وبلاؤها، لا لؤلؤٌ ونظام
تبّاً لدولة عاجزينَ توهَّموا ... أنَّ "الحكومةَ" بالسياط تدام
والويلُ للماضينَ فى أحلامهم ... أن فرَّ عن "حُلم" يَروع مَنام
واذا تفجرت الصدورُ بغيظه ... حَنَقاً كما تتفجر الألغام
واذا بهم عَصْفاً أكيلاً يرتمى ... واذا بما ركنوا إليه رُكام
واذا بما جَمَعَ الغواةُ حُشارةٌ ... واذا عصارةُ كلِّ ذاك أثام

انى ليخنُقنى الأسَى ويهزُّنى ... ما لاحَ طفل يحتبى وغلام
علماً بأن دماءهم ليست لهم للناس ... وبأنها للجائعينَ طعام
بعدَ اليوم ميلادُ الفتى ... ومماته، ورضاعةٌ وفطام

يوم الشهيد! بكلّ جارحةٍ مشى ... داءٌ تعاوره الزمان عُقام
كادَ الضعيف يشكُّ فى إيمانه ... والصبرُ كاد يشله استسلام
طاح البلاءُ بخائرٍ فى مِعركٍ ... أشبٍ تطيشُ بهوله الأحلام
وانجاب عن متردّدين طلاؤُهم ... وانزاحَ عن مُتربصين لثام

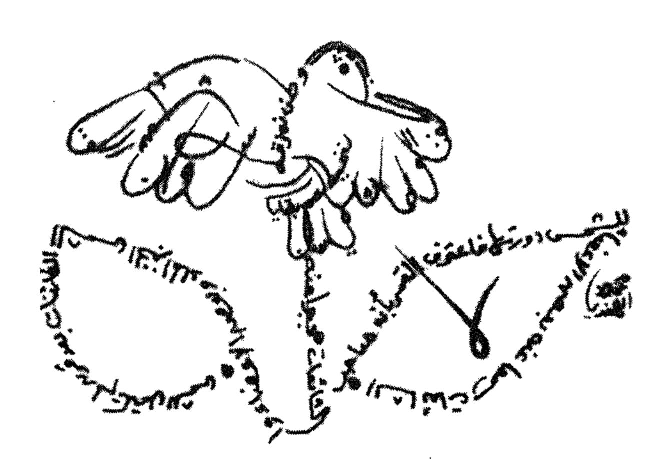
شعبٌ يجاعُ وتستدرُّ ضروعه! ... ولقد تمارُ لتحلب الأغنام
وأُمدَّ للمستهترين عنانهم ... فى المخزيات فأرتفعوا وأسمعوا
وتعطّل الدستورُ عن أحكامه ... من فرط ما ألوى به الحُكام
فالوعى بغىٌ، والتحرر سبةٌ ... والهمس جرمٌ، والكلام حرام
ومُدافع عما يدين مُخرَّب ... ومطالبٌ بحقوقه هدّام

ومشىَ بأصلاب الجموع يهزها ... الجهلُ، والإدقاعُ، والأسقام
ولقد ترقرق فى العيون تساؤلٌ ... وعلى الشفاه تحيرَ استفهام
أعفا القطين فما به متنفس ... وخَلا العَرينُ فما به ضرغام؟
أفوعدُ مرتقب "القيامة" خُلبٌ ... وبريق منتظر "النشور" جهام؟
أو يكثر الأبطالُ حين سلاحهم ... بين الجموع قصيدةٌ وكلام؟

يومَ الشهيد: وكلُّ يوم قادمٌ ... ستريه كيف الجودُ والاكرام
دالَ الزمانُ وبدلتْ نظم به ... ولكلِّ عصرٍ دولةٌ ونظام
ومضى الحداةُ "بحاتم" وبرهطه ... وتبدلت لمكارم أحكام
فهم وقد حلبوا "الصريح" أماجد ... وهم وقد عقروا "الجزور" كرام
وهم لأن الضيف ينزل ساحهم ... للفقر فى ساحاتهم إلمام
وأتى زمانٌ من مكارم أهله ... السجنُ، والتشريد، والإعدام
والسوط يحترشُ الظهورَ ووقعه ... فى سمع محترش به أنغام
وكأنه "للمستغيث" إغاثة ... وكأنه "للجائعين" إدام
جيلٌ يرى أن الضيافة والقِرى ... للطارئات الصبرُ والآلام
يقرون جائعةَ البلاد نفوسهم ... فلها لحومٌ منهمُ وعظام
ويرون ضيفهم الكرامة تزدرى ... والحقُّ يُغتصبُ والديار تضام
يتقامرون على المنايا بينهم ... حمراً، فلا الأيسار والأزلام

يومَ الشهيد: وما تزال كعهدها   هوجٌ تدنس أمةً ولئام
قصروا عن العليا فلم يتناوشوا   ما احتازَ منها فارعون جسام
وتقطعت بالمكرمات حبالهم   وبما ابتنت همهمُ فهن رمام
وعناهمُ أخذُ الكرام عنانها   من بعد ما داروا عليه وحاموا
وتنابزوا بالجاهلية سجها   من قبل نورُ "الفكر" و"الإسلام"
فأولاء أغراب! فكل محرم   حل لهمَ وأولئكمْ أعجام
من كلّ معدٍ في الصغار كأنه   جربٌ تخاف شذاته وجذام
"سلمان" أشرفُ من أبيكم كعبه   و"عصامٌ" ما عَرَفَ الجدودَ عصام
و"محمد" رفعت رسالةَ ربه   كفاهُ، لا الأخوالُ والأعمام
ولقد يسود عشيرة حجام   ولقد يسود عشيرة حجام

أأخيّ: لو سمع النداء رغامُ ولو   ولو استجاب إلى الصريخ حمام
منّى عليك تحيةٌ وسلامُ   ولذكرك الإجلالُ والإعظام
يا نائماً والموتُ ملءُ جفونه   أعلمت من فارقتَ كيف ينام؟
وملائماً بيد المنون جراحة   جُرحُ المُقيم عليكَ لا يلتام
قد كنتَ تقدرُ إن تظلك بهجةٌ   ونضارةٌ، لا ظلمةٌ ورغام
أو أنْ يرفّ عليك في ريعانه   هذا الربيعُ - كوجهك - البسام
لو شئتَ أعطتكَ الحياةُ زمامها   ولها على كفّ الشباب زمام
لتضمكَ الغدرانُ في أحضانها   وتقلك الهضبات والآكام
وشقيقك القمرُ المُدلّ بلطفه   نشوان، يصحو تارة ويغام
لو شئت، عن شرفٍ أردتَ قصدْته   بدلاً، لكانت صبوةٌ وغرام
ولجئتَ مُقتنصَ الشباب ولارتمتْ   من حولكَ الظَبيَاتُ والآرام
لو شئت ؟ لكن شاء مجدك غيرها   فتلقّفتْك من الثرى أكوام
ردّ البكاءَ عليكَ أنك قائدٌ   ولو استبدّ بك الثرى، وامام
تمشي الجموعُ على هُداك كما هَدى   الضلالَ برقٌ في الظلام يشام
لو غير ذاك أطاحَ رأسك لارتمى   بشراك نعلكَ طائحاً (همام)
لما استقل برأس مرة خنصر   لكَ، واستقاد بوجهه إبهام



يومَ الشــهــيــد! ونعــمت الأيامُ
لو يرعـــــوى المتنابذون وكلهم
ولو التـــقى من بعـــد طولِ تفـرق
ولو اتفـــقنا كـــيف يهــتف هاتفٌ
وبمن يقـــودُ الزاحـــفينَ أخــالدٌ
هى أمــةٌ خــافَ الطغــاة شــذاتهــا
وإذا بهـــا والذلُّ فــوق رؤوســـهــا
يجـتـازها والجوعُ ينهشُ لحـمـها!

لم تـســــتــــتم أخـــوةٌ ووئام
لبـهـمـومـهم ، وشـعـورهم ، أرحـام
الشـيخ، والقـسـيسُ، والحـاخـام
فـينا ، وكـيف تحـررُ الأعـلام!
مـحــمــدُ، أم أحــمــدُ وهشــام؟
فـسـعـوا بهـا ، فـإذا بهـا أقـسـام
قـببٌ له مــضــروبةٌ وخــيــام
باسم "الرغـيف" مـعـرةٌ وصـدام



الحياة الثقافية

أدب ونقد   مايو ١٩٩٥   ١١٣



قصة الحى الغربى.. على طريقة الرقص الشرقى!

ماجد يوسف

أذكر عندما شاهدت هذا الفيلم الأمريكى (قصة الحي الغربى) لأول مرة فى الستينيات (ربما) أننى بهرت شخصيا - وربما شاركنى أبناء جيلى فى ذلك - بهذه السينما الجميلة، وهذه الاستعراضات المتقنة، وهذا الغناء الموظف جيدا فى مكانه وبأقدار محسوبة، ناهيك عن قيمة الموضوع الذي كان يعرض فيما أتذكر - لمشاكل جوهرية يعانيها الشباب - آنذاك - فى المجتمع الأمريكى.

كل ذلك من خلال تقنيات فنية متقدمة للغاية، ولغة سينمائية مبدعة.. تمثيلا وموسيقى وإضاءة وتصويرا ومونتاجا وإخراجا.. إلخ، ولم أشعر فى كل ذلك - للحظة واحدة -

بأدنى افتعال أو أقل اعتساف.

وبلغني فيما سمعت (ولم أشاهد ذلك بنفسى فى حينه) أنه تم تمصير أو تعريب أو اقتباس أو استيحاء.. أو ما شئت فى هذه التسميات المهذبة المتحذلقة التى تجمل أفعال السطو على الأفكار، وأعمال النهب للإبداع بأسماء مختلفة.. كلها لا يعنى شيئا إلا فقر الفكر وضحالة الفن، وإلا التطفل الإبداعى على إنجازات الغير، بل وتشويهها - عن قصد - عبر اعتسافات ومعالجات عرجاء الغرض منها (تظبيطها) على الواقع المصرى.. وقصقصة كل ما تحتويه من قيمة أصلية وطبيعية فى بيئتها وزمانها ومكانها لتتناسب - فى باترونها الجديد المبتسر - مقاسات الواقع المحلى والظروف الوطنية.. والنتيجة الدائمة لمثل هذه (المعالجات الكسول المفتعلة) .. أنك تقدم شيئاً لاطعم له ولالون ولا رائحة، وتكون - فى أحسن الأحوال - كالمنبت لا أرضا قطع ولا ظهراً أبقى كما يقولون.. وإذا كان هذا النهج (النهبوى) جائزا فى بدايات المسرح.. بحكم أننا كنا فى (بدايات المسرح).. فلم يعد مثل هذا النهج مقبولا ولا معقولا بعد أن وقف مسرحنا على قدميه من سنين طويلة، وأصبح له تاريخه المعتبر، وكتابه المحترمون، وأعمدته الأساسية التى يشار لها.. تاليفا وتمثيلا وإخراجا... إلخ، وأصبح لنا تراث مسرحى لا يستهان به، ولا يجوز إنكاره..

و.. عذرا لهذه الشطحات، وعودة إلى موضوعنا.. فأنا لم أشاهد الإعداد المسرحى السابق الذى قدم من قبل لهذه القصة على مسرحنا المصرى.. ربما فى أوائل السبعينيات أو قبل ذلك.. لا أذكر بالضبط الآن.

وإنما شاهدت القصة مؤخرا على مسرح الفن (مسرح جلال الشرقاوى) فى آخر طبعاتها سنة ١٩٩٥ (حيث لم يعد أمامنا سوى خمس سنوات على نهاية القرن)!... وقلت لنفسى.. لعل فريق العمل الحالى يكون من الذكاء بحيث يقدم جديدا من خلال هذه القماشة يخص واقعنا (حقا) ليس المصرى فحسب وبشكل تعميمى مطلق (وإنما واقعنا المصرى فى تلك السنوات الأخيرة من هذا القرن... واقعنا المصرى الآن)... وإلا لو لم يفعل المخرج وفريقه ذلك فما معنى العودة إذن وبعد ما يزيد على الثلاثين سنة إلى

تقديم عمل كهذا مرة أخرى.. منتحلا أصلا عن سوانا، وليس من كلاسيكيات مسرحنا.. ولا يحمل- على الأقل- فى ترجمته المصرية.. قيما باقية وجديرة بالتناول والإلحاح والالتفات إليها مجددا!؟... وبرغم ذلك.. نحيت مخاوفى جانبا ودخلت إلى العرض بقلب مفتوح، وعقل شديد المرونة مستعداً ابتداء للتجاوز عن الهنات والسلبيات والقصور والضعف مثلا.. إذا حظى على الأقل- بمتعة فنية راقية، ناهيك عن أن تكون متعة عقلية أو فكرية.. فماذا حدث؟

ليس أكثر من عراك مراهقين مسطح وأجوف ولا معنى له.. فمجموعة فقيرة تنتمى إلى بولاق أبو العلا، ومجموعة موسرة تنتمى إلى الزمالك.. مجموعة الزمالك لها صديق من مجموعة بولاق يفتح لهم شقته فى بولاق ليمارسوا موبقاتهم من شراب ومخدرات ونساء.. إلخ بثمن معلوم مما يوغر صدر مجموعة بولاق عليه وعليهم وخاصة أن زعيم المجموعة الفقيرة (عبد الله محمود).. والجميع، من هنا وهناك.. شباب فاشل جاهل انقطعت صلته بالتعليم والعلم.. لاهم لهم إلا الفتونة، وشغل البلطجة، والانغماس فى الضياع والمخدرات والشذوذ والبنات... إلخ.. ويستغرق هذا المستوى المسطح نصف المسرحية الأول، أما نصفها الثانى فتظهر فيه ليلى (عبير الشرقاوى) التى هى أخت زعيم عصابة بولاق وزميلة حبيبته (رانية فريد شوقى) فى مشغل لعمل الملابس، والتى تحلم بحبيب مجهول (على مواصفات هشام عبد الحميد) الذى يحلم هو أيضاً بحبيبة مجهولة (على مواصفات عبير الشرقاوى) والذى ينتمى فى نفس الوقت إلى معسكر موسرى الزمالك ولكنه تاب وأناب ويعمل الآن (بشرف) فى كباريه أو ملهى ليلى يخص خالته أو أخته.. لافرق!.. ويحاول أقران السوء جره (باعتباره فتوة قديما فى مجموعتهم)) إلى المشاركة فى معاركهم المستمرة مع عصابة الفقراء ولكنه الآن أصبح (عاقلا) خصوصاً بعد أن وقع فى حب عبير الشرقاوى واتفق الحبيبان سويا على أن يبذلا جهدهما ليحل الأمن والسلام بين المعسكرين المتناحرين!.. المهم وعبر الكثير من الأحداث والتفاصيل المملة، تجرى محاكمتهم إثر إصابة زعيم العصابة الغنية بطعنة كادت تودى بحياته من زعيم عصابة الفقراء الذى يهرب بالطبع..

وعبر محاكمة هزلية نكتشف أن مأساة هؤلاء الشباب وانحرافاتهم أسبابها (الوحيدة) انحرافات خلقية وجنسية لذويهم!.. أمهاتهم وآبائهم (هذا عن ضائعى الزمالك).. بينما الفقر والحاجة هما سبب انحرافات شباب بولاق!. (ويا سلام على الروقان الدرامى!)

ولا بأس فى هذا السياق المبعزق من فرقعة بعض العبارات فى الهواء بدون أى لزمة، وبدون أى داع فنى، وبلا أى مبرر موضوعى.. عن الرزاز والضرائب وغلاء الأسعار وفساد المسئولين والإرهاب والتطرف على طريق .. كله ماشى.. والحقلك أى حاجة.. حتى تأخذ المسرحية (برضه) شهادة بمناقشة القضايا



الجامدة، وتنال بالمرة اعتمادا مزيفا بالجرأة والشجاعة جنبا إلى جنب مع الرقص والهز الذى تبارت فيه عبير الشرقاوى مع رانيا فريد شوقى.. مع البنات الكومبارس الروسيات على ما يبدو اللواتى تعلمن الرقص والهز تمام التمام على الطريقة الشرقية المصرية من أجل أكل العيش ومن باب الرحمة الراقصة بعزيز قوم ذل!

كان بإمكان العرض- لو أراد- أن يناقش المشاكل الراهنة للشباب المصرى مناقشة درامية عميقة ومؤثرة.. الشباب الذي يعاني من البطالة والضحالة الفكرية التى توقعه فى براثن التطرف الديني وغيره من الاتجاهات الراديكالية الضارة.. الشباب المفتقد لمعنى .. لهدف .. لإيمان ما.. لمثل أعلى.. ليقين وطني.. لمشروع قومي.. لأفكار كبرى.. الشباب الضحل فى ثقافته وتعليمه وإمكانياته.. الذى لا يملك رؤية واضحة لمستقبله.. ناهيك عن تاريخه وحاضره... إلخ... إلخ...

ولو قدر لمثل هذا النص الاحتشاد والجدية على هذا المستوى المشار إليه لخرج لنا عملا ممتازا وجديرا بالاحترام والتقدير.. ولكن حصر مشاكل الشباب فى هذه الثنائية التقليدية السانجة شديدة التبسيط .. بين الخير والشر، والأبيض والأسود، والفقراء والأغنياء.. إلخ»، وحتى على هذا المستوى، بدون إدراك كبير للتداخلات والتدرجات والتعقيدات.. فلاشئ هكذا- اجتماعيا وثقافيا وسياسيا وفكريا- كامل السواد.. أو كامل البياض.. أو كامل الدسم!. وحتى الدراما الحقة لا تأتى، فى هذا التصور الأحادى المفرد للكون والمجتمع، وإنما من التباس الخير والشر، وتداخل الأبيض والأسود، وتمازج الحق والباطل.. من هنا تصنع الدراما.. أما غير ذلك فيصنع (التهريج).. وهو ماشاهدناه للأسف فى عرض (قصة الحى الغربى) الذى شعرت طول الوقت أنه فصل تفصيلا على مقاسات عبير الشرقاوى أولا ثم رانيا فريد شوقى ثانيا ثم هشام عبد الحميد ثالثا.. هكذا.. بالضبط حسب الأقدار المفترضة لكل نجم فى سوق الفن.

وبرغم ذلك فقد كان أداء الشباب جميعاً غاية فى الامتياز ولا ذنب لهم بالطبع فى الرؤية المحدودة لمؤلف النص ولمخرجه.. خصوصاً وائل نور بأدائه السلس ومحمد الشرقاوى الذى يملك حضورا وخفة ظل لا تبارى والشاب الذى قام بدور الشحاذ والشاب الصبى الذى يتهته طول الوقت وعبد الله محمود وعبير الشرقاوى وهشام عبد الحميد ورانيا فريد شوقى .. كما لا يفوتنى تحية الديكورات الذكية لنهى برادة..

وأخيراً..

هذه هى «قصة الحى الغربى» المصرية، محكمة فكريا، ومنزوعة الدسم اجتماعيا، وخالية من الملح دراميا.. و(بتطلع نور) إعلانيا!



(١) مخرجون مع إيقاف التنفيذ

نورا أمين

من آن إلى آخر تعرض لنا أفلام مشروعات التخرج لطلبة المعهد العالى للسينما، إما فى المعهد نفسه أو فى جمعية نقاد السينما أو فى معهد جوته الذى يختار أفضل هذه الأفلام القصيرة ويرسلها سنويا لتشارك فى قسم أفلام التخرج أو الفيلم الأول بمهرجان ميونيخ الدولى بألمانيا.

وعلى الرغم من الدراسة الأكاديمية لهؤلاء المخرجين والمخرجات ومن ثقافتهم السينمائية العالية التى تحتاج إليها السينما المصرية أشد احتياج هذه الأيام فإننا لا نسمع عنهم بعد تخرجهم ولا نرى لهم أفلاما بعد مشروعاتهم الأولى، وبعد أن نكون قد منّينا أنفسنا بجيل طازج ومثقف سينمائيا يستطيع أن يحول أزمة الإبداع السينمائي إلى ثورة سينمائية من الرؤى الجديدة التى تقدم لغة جديدة وأفكارا جديدة وصورة جديدة تمثل استشراف المستقبل. وفى الواقع، إننى كنت انتظر مثلاً من خمس سنوات مخرجا جديداً يخرج إلى الوسط السينمائى ليجسد نغمة مختلفة تماما ومتطورة جداً - ربما تقترب من السينما التجريبية - هو طالب الإخراج المتفوق علميا وعمليا وفنيا عادل أديب، لكنه لم يخرج إلى "السوق" ولم أستطع أن أطلق عليه مخرجا سينمائيا. وكان هذا هو الإحباط الأول، توالت بعده توقعات وآمال أخرى فى سنوات تالية لأسماء مثل منير العمدة وعماد أرنست وهانى خليفة وتغريد العصفورى وخالد الصاوى وأحمد رشوان وسعد هنداوى وهالة جلال وهالة خليل.. إلخ. طبعاً نستطيع أن نلوم الوسط السينمائي نفسه على ذلك حيث تحول معايير السوق فيه دون ظهور هذه المواهب، مع أن هناك مخرجين يشجعون ويضمون إلى فريقهم بعضا من هؤلاء الشباب مثل محمد خان وأحمد بدرخان ورأفت الميهى وخيرى بشارة، لا سيما أنهم يحتاجون أيضاً إلى بعض الخبرة قبل الخوض فى إخراج فيلم روائى أو تسجيلى طويل. ونستطيع أن نلوم أيضاً أكاديمية الفنون التى تربى وتعلم هؤلاء المخرجين ثم تتركهم فى مهب الريح لحظة تخرجهم. ومع ذلك يبدو أن



الأكاديمية قد قامت بدورها التعليمى وأسهمت أيضاً فى إنتاج هذه المشروعات السينمائية الصغيرة بقدر ما وبدأت محاولات تأسيس وحدة إنتاج أفلام قصيرة للشباب إلى جانب بلاتوه سينمائي مجهز بأحدث أسلوب لم يخرج إلى النور بعد . ونستطيع في النهاية أن نلوم هؤلاء الشباب أنفسهم منهم من يفقد الأمل سريعا ويقلع نهائياً عن الفن ومنهم من يجلس منتظرا الفرصة ومنهم من يريح نفسه بمعادلة غريبة هدفها الوحيد العمل فى القنوات الفضائية العربية ، أو حتى المصرية حيث يخرج إما برامج تقليدية لا علاقة لها بالإخراج السينمائى أو بالفن ، وأو أفلاما تليفزيونية قصيرة أمرها أهون إلا أنها أيضاً لا تساعد على تقديم الموهبة السينمائية فى أفضل صورها ، كما لاتعرض للجمهور العادى الذى لايمتلك "دش". أقول ذلك لأنى أعرف كم نحن فى حاجة إلى رومانسية لغة هانى خليفة السينمائية ، وإلى رؤية أحمد رشوان العميقة والمرتبطة بخبرات الطفولة، وإلى الحس الأنثوى وعلاقته بالقضايا الاجتماعية عند هالة جلال وتغريد العصفورى، وإلى اكتشاف إيقاع سينمائي جيد خلال طبقات اللا وعى عند عماد أرنست . وأقول ذلك لأن الحل ربما كان عند المركز القومى للسينما أو عند صندوق التنمية الثقافية أو عند المخرجين المنتظرين أنفسهم إذا أخذوا الفن السينمائي كما لو كان مسألة حياة أو موت.

وأقول ذلك أملا فى مشاهدة مشروعاتهم القصيرة في دور العرض الكبيرة قبل عرض الفيلم الأساسى أو بعده، أو فى حفلات منفصلة و.. عندى أمل وأرجو أن يكونوا هم أيضاً عندهم أمل.



فنون

[٢] ليلة مصرية مع فرقة رضا

ن. أ

قدمت فرقة رضا للرقص الشعبى على مسرح البالون عرضها الجديد "ليلة مصرية" الذى استغرق الإعداد له عامين. والعرض يضم مجموعة من التابلوهات لثمانية من مصممى الفرقة الذين يعتبرون أنفسهم امتداداً لمصمم الفرقة الأول ومؤسسها محمود رضا، وهم: ببا السيد وحمادة حسام الدين والجداوى رمضان وفاروق مصطفى وهشام صالح وحسن السبكى وسامى صديق وعاطف فرج. وهذه المجموعة هى فى الأصل نخبة من أفضل الراقصين المؤسسين لفرقة رضا، منهم من غاب كثيراً عنها وعاد إليها مؤخراً، مثل حسن السبكى، بعد أن حقق شهرة واسعة خارج قطاع الفنون الشعبية، ومنهم من مكث مع الفرقة وتدرج فيها حتى أصبح مديرا لها ومخرجا لأعمالها، مثل الجداوى رمضان مخرج "ليلة مصرية. وفى افتتاحيته اليومية للعرض التى تدل على مؤازرة واهتمام خاصين، يقدم رئيس القطاع الفنان عبد الغفار عودة هذا العرض بوصفه امتداداً لتاريخ الفرقة المجيد الغنى عن التعريف، وفى الوقت نفسه بوصفه قطيعة مع زمن المصمم الواحد بهدف طرح مصممين جدد وإبداع متعدد، وهو هدف نبيل في حد ذاته أما كيفية الوصول إليه فموضع نقاش.

ابتداء، علينا الاعتراف بارتفاع مستوى الراقصين الرجال إلى جانب نجاح العناصر الدرامية فى العرض مثل الإضاءة وتشكيلات الخلفية والأغانى والموسيقى وكذلك نجاح محاولة خلق حدوتة درامية خلال الرقص والتعبير الصامت لتجاوز فكرة الرقصة التابلوه (فى رقصات ببا السيد "رنين الصحراء" وفاروق مصطفى "ليلة من ألف ليلة وليلة") لكن معظم التصميمات بغض النظر عن بعض الفقرات المشابهة لرقصات الأفراح - تعبر عن تيمات مستوحاة من رقصات محمود رضا القديمة مثل رقصة إسكندرانية التي تشبه كثيرا رقصة العرقسوس التى كان بطلاها محمود وفريدة فهمى، وإن حاول المصممون الجدد البحث عن مفردات راقصة جديدة تنتمى إلى نسق الرقص الشعبى نفسه وتختلف عن المفردات الأساسية لتصميمات فرقة رضا. ومع ذلك، فإن أهم عيوب العرض هو أداء الراقصات اللاتى تميزن برشاقة وخفة واضحة لكن بدون باهتات الأداء، باردات، لاينفعلن بالموسيقى ولايشعرن



بالمعنى الدرامى للرقص . وربما كان التدريب . مسئولا عن هذا جزئيا وليس كليا فالراقصات أدين الحركات والإيماءات بدقة وانتظام لكن أفتقدن الحضور المسرحى فى حين تميز به الراقصون الرجال لاسيما فى اللحظات التى تجمعهم . وقد ظهرت قلة الخبرة فى التحكم فى الطاقة والتدفق على المسرح وفى التعبير الشامل للراقصات أثناء الرقصة التى صممتها ديانا كالنتى وقامت ببطولتها فكانت تؤدى مشاعر الفتاة التى تحب وتنتظر حبيبها الصياد بجسدها ووجهها وروحها ، مما أكد الفرق الكبير بينها وبين من دربتهن . أعتقد أنهن فى حاجة إلى فقرات أطول من التدريب والخبرة ، وقبل ذلك تربية مسرحية من وحى حماس وتدفق "رضا" الأم، وأعتقد أيضاً أن وجود الراقصة الكندية يبدو غريباً بعض الشىء داخل فرقة بها ثمانية مصممين وعشرات الراقصين وتتخصص فى الرقص الشعبى المصرى، حتى إن كانت هذه الراقصة خبيرة فيه، وشكرا لها وللجميع على هذا البعث الجديد.

مسرح

فى ديـــوان البقـــر
أناشيد الإعـلام وتوظيف الفن

وائل عبد الفتاح

لم يتردد كرم مطاوع فى أن يكتب على كتالوج عرضه الجديد .. "ديوان البقر" أن .. "هذه التجربة هى محاولة مخلصة وإيجابية فى إطار الحملة القومية الرامية للبناء والحب والعطاء خدمة للقيم الروحية والتنمية الاجتماعية بمعناها الشامل..."

ويتفق المؤلف أبو العلا السلامونى مع المخرج كرم مطاوع فى أن عرضهما . أحد عناصر المواجهة مع "التطرف والإرهاب" ، المصطلح الذى تعنى به وسائل الإعلام الرسمية . تصاعد حضور الجماعات الأصولية الإسلامية على مستوى تشكيل المناخ الاجتماعى من ناحية ، وعلى مستوى فرض رؤيتها من نواح متعددة .. وهو مصطلح "سلبى" يهدف أساساً إلى "الدعاية" المضادة ضد تيار ينافس على السلطة (لا يمكن أن نغفل هنا دلالة دعوة الدكتورة هدى وصفى ٤٠ من قيادات وزارة الداخلية لحضور العرض ولا رعاية وزير الداخلية نفسه لجولات العرض فى المحافظات !!)

الإعلام هنا "سلاح" فى المواجهة يسعى إلى (الحشد) عبر أسلوب يعتمد على (التضخيم) وصنع المفارقات بين عالمين (أبيض) و(أسود).. وهنا يصبح الخصم مجرد فكرة صغيرة سوداء عابرة على ثوب "الحقيقة" الأبيض الناصع بإطلاقية لا تفارق التقديس أبداً...

الإعلام يلح على انحياز المتلقى غير المشروط فى طابور (المؤيدين) و(المهللين)، عليه الحماس ، وعلى الإعلام التفكير بالنيابة وتقرير صحة الفكرة بلا مناقشة...

وهنا يختلف الفن تماماً... حيث الحضور الأقصى للوعى والرؤية . التفكير ،وليس الانفعال فقط ... الفن "ديمقراطى" لكن الإعلام لا يحتمل سوى الفكرة الواحدة.

وفى السنوات الأخيرة برز اتجاه يقطع المسافة بين "الإعلام" و"الفن" من خلال أعمال تقدم فى المناسبات القومية . مهمتها (الإنشاد)

لبطولة (الشعب) من وجهة نظر حكومية. تجرد اللحظات . وتدفعها إلى برج القداسة الوطنية والتاريخية..

احتفاليات ، "الفن" فيها إطار خارجي يقدم من خلاله "كلمة" الإعلام ورسالته فى التمجيد ، والدعاية .

ومهارات الفنان فى هذه الأعمال لاتصنع سباق رؤية .. وإنما تعلن عن إمكانيات (تقنيات) صالحة للاستخدام..!!

هذه الأعمال بدأها جهاز التليفزيون وخرجت منه لتصبح "شكلاً فنياً" يمسك بطرف الفن ليخفى وظيفة إعلامية...!!

وإلى هذا النوع تنتمى تماماً... "ديوان البقر"!!



كيف تصنع ماكيت

يعتمد عرض "ديوان البقر" على صدمة درامية يحدثها تحول البشر إلى قطيع (أبقار) . يمسك المؤلف بطرف الصدمة من إحدى حكايات كتاب الأغانى للأصفهانى ويقابل بها نص يونسكو الشهير "الخرتيت" (١٩٥٨).

المقابلة بين (الخرتنة) و(البقرنة) تقف عند حدود التشابه فى نقد النسق الفكرى المغلق وسلطته فى تحويل وتعبئة الإنسان فى صناديق الحضارة البرجوازية، وفى استخدام أسلوب تجسيم الأفكار والرؤى (التحول إلى خرتيت أو إلى بقرة..)

لكن التشابه يفترق فى السياق ...

فى نص يونسكو نقد لسلطة تصادر الأفكار المختلفة معها، التهكم عبر تجسيد فعل السلطة هنا (الخرتنة) تصغير لهذه السلطة.

بينما السلامونى عندما كتب نصه جسد "فعل" الكتلة الصامتة (الشعب) والتى نرى من استجابتها لخرافات (لعق الأنف والأذن يضمن دخول الجنة) تحولاً من (إنسان) إلى بقرة يتدلى لسانها ، اللسان هنا يفقد وظيفة الكلام ، ويتحول إلى علامة (حيوانية) هى مرتبة دنيا.

التهكم فى نص السلامونى كان موجهاً إلى جهة أضعف فأصبح نوعاً من ضرب سوط آخر فيما لا يعتقد النص أنه سيشعر بالألم..

وهى نظرة تضرب سياق العمل، لأنها من حيث انتقادها المصادرة، تصادر أفكار الآخر (المنافس على الخشبة) وتحكم عليها بأنها (خرافات) تحول الإنسان

إلى مرتبة دنيا، وتحتقر الآخر (على الخشبة وفي الصالة...) توجه إليه خطاباً من أعلى يتم استقباله باتجاه واحد فقط..!!

وهنا تنقلب عملية التهكم لتصبح دعاية مجانية تقوم على طريقة الإعلانات التليفزيونية بالترويج لسلعة في مقابل سلعة أخرى مستخدمة أسلوباً يضعك (المتلقي) في خانة الضعفاء والبلهاء إذا كنت قد استجبت للسلعة (المعادية) وتبشرك بسعادة ونشوة إذا تركتها وذهبت إلى السلعة المعلن عنها. هكذا بدون تفاصيل، وهكذا باستخدامك أداة ضمن لعبة الدعاية (ممثلون لا ترى وجوههم على الخشبة...) أو هدفاً للشراء والترويج .. (جمهور يلهث العرض وراء حماسهم وتصفيتهم في الصالة..)

وهكذا وفق تخطيط على الورق يصنع قوانينه من يقين يحرك المعلنين عن السلعة بأنها الفضلى .. يقين مبني على تصور ذهني يحرك العلاقات، والشخصيات، واللحظات الدرامية، والتقنيات "المسرحية" على طريقة صناعة النماذج التوضيحية (ماكيت)...

وكيف تفسد الفن؟

وعلى الخشبة نحن أمام "صراع" يفجره وصول الشيخ حمود بن المودو (لعب دوره الممثل عبد الرحمن أبو زهرة) الذي يقدمه العرض صاحب طريقة صوفية (تصبح في الحوار على ألسنة الممثلين بعد ذلك أمير جماعة...) يغري بأمواله جموع جائعة الانضمام إلى طريقته.

الجموع كتلة في الوسط يمر بينها الشيخ وتابعه (أسامة الكدواني) الذي اختاره من بينهم ليكون أميراً. الحركة تشير إلى سهولة اختراق هذا القادم من بلاد تملك المال ولا تملك العقل... (إشارة مباشرة إلى أن التطرف والتخلف بتدبير جهة خارجية، كما تحب أجهزة الحكومة وصف معركتها مع الجماعات الأصولية الإسلامية...)

يلحظ الشيخ إعجاب الناس بالراقصة "نعناعة" (عايدة فهمي) ليجعلها طعماً يصطاد بها المزيد من الأتباع حين يشتري توبتها عن الرقص دعاية لأفكاره .. (إشارة مباشرة إلى ظاهرة ارتداء بعض الممثلات المصريات الحجاب واعتزالهن الفن، والتي كشفت الصحف بعد ذلك أن غالبيتهن فعلن ذلك مقابل مبالغ كبيرة من جهات خليجية...!!)

الآن أصبح الشيخ سيد الجموع. وفي القصر يتجادل الملك (أحمد حلاوة) ووزيره (عاصم نجاتي) على الوضع الراهن .. ينحاز الأول. إلى مغازلة الاتجاه السائد، بينما يحذره


تاج الوعي وأرقص طفلة

الثانى من ضياع دولته . يدعمه فى ذلك ابنته (ناهد رشدى) درست العلوم فى بلاد الروم ، عادت لتتحدث عن أهمية العلم والعقل فى خطب عصماء بينما الملك يدور حولها بحثاً عن متعته فيها!!

هكذا اكتملت صناعة النماذج...

الشيخ بلباس أسود (يؤشر على ظلامية دعوتها) ينتشر بين الناس، الذين أصبحوا قطيعاً (يرتدون أقنعة تتدلى منها ألسنة الأبقار...) وينضم إليهم الحاكم الذى يدخل الخشبة ويتحرك على رقعة الشطرنج فى لعبة السلطة التى تشير عليه فى النهاية بالاستسلام إلى الشيخ والتحول إلى قاض يحاكم خصومه .. (يرتدى الملك فى البداية ملابس وتاجاً تؤشر إلى أنه عسكرى، ويخلعها فى لحظة التحول لتظهر ملابس سوداء تنسجم والعصر الجديد...)

فى المعسكر الآخر الوزير وابنته (يرتدى كل منهما ثياباً فخمة بلون أزرق...) نموذج المثقف كما ترسمه الأدبيات المعاصرة، مولود فى رعاية السلطة ، التى تجذبه إلى أحضانها .. (مشهد زواج الملك من ابنة الوزير مفتعل خاصة فى لحظات حاول فيها العرض الإحالة على علاقة شهرزاد وشهريار...) ويستند إلى ثقافة الغرب...

وينضم إليهما لحظة المحاكمة "نعناعة التى تفيق من انبهار المال والحب (أحببت الشيخ...) على الحقيقة الخادعة..و..

يمكنك بسهولة إذا لم تكن شاهدت العرض أن تستكمل خيوطه ، محاكمة (لحظة ذروة مفتعلة...) يبرع كل طرف فيها فى إلقاء مونولوجات فلسفية ثقيلة، واحتدام صراع مفاجىء بين نعناعة والشيخ ، يحسمه الأخير بالحكم عليها بالحرق على أن تعلن قبل تنفيذ الحكم عن آخر رغباتها ، لتكون أغنية تتحدث عن عظمة الفن وخلوده و..

ينتهى العرض ولا تعرف متى بدأ، خطابات متناقضة (تتحدث نعناعة فى البداية عن حاجتها للعمل كراقصة بعد وفاة والديها، ثم فجأة بعد قليل تسمعها تتحدث عن شعورها بالنشوة العارمة كفراشة وهى ترقص..) وخطب عصماء، وخليط من أداء ممثلين بين هزلى (أبو زهرة والكدوانى وحلاوة) وبين فخيم (عايدة فهمى)، إلى ما يشبه إلقاء الأناشيد المدرسية (ناهد رشدى).

وعلامات فقدت تأثيرها من تشتت خلقه هذا الحضور الطاغى للدعاية ، وسنرى مثلاً أن المخرج فتح فضاء الخشبة على الصالتين فى مسرح الهناجر، لكنه رسم الحركة. ونثر العلامات فى وضع أقرب إلى صالة واحدة ، وبين حين وآخر يتذكر الصالة الثانية.

وأيضاً سنرى استخدام القواطع الشفافة دلالة على رغبة الكشف عما يدور فى الواقع (لكن العرض أسهم فى إسدال ستائر كثيفة على ما يجرى فى الواقع..) وكتقنية تساعد على حرية الحركة... (لكن الحركة مقيدة بالرؤى المسبقة...) وعلامات أخرى مثل قواطع معدنية تؤدى وظيفة المرايا من ناحية . وتشير إلى بنية الدولة (التى تسقطها خرافات الشيخ) من ناحية أخرى، تاهت فى ظل غياب سياق "الفن المسرحى...".

المسرح فى "ديوان البقر" كان مجرد "حبكة درامية ، مثقلة بحوارات فلسفية عقيمة ، تؤدى دورها كخلفية لأغان باهتة ، ألحانها نموذج لاحتفاليات المناسبات، وهى لأحد محترفى هذه الاحتفاليات (جمال سلامة)..!!

والأغانى مجرد إيقاعات صاخبة على قضية ساخنة ، تغازل ، وتداعب. ولا تفعل شيئاً آخر.. ربما غير سؤال .. هل عاد كرم مطاوع إلى الإخراج المسرحى حقا...؟!

فى العدد القادم

وثائق محاكمة فيلم

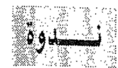
«المهاجر»

الدعاوى القانونية

- حيثيات الأحكام -

بيانات المنظمات والهيئات والأفراد -

متابعة لردود الأفعال



الإبـداع القصصى لدى المرأة:

قهر وجنس وخصوصية مزعومة ولغة مسلوبة

أيه خصوصية للإبداع القصصى لدى المرأة؟

السؤال لم يزل مهما، وإن أمست الخصوصية مشكوكاً فيها، تلك هى النتيجة التى يخرج منها المتابع لمناقشات ندوة الإبداع القصصى لدى المرأة، التى عقدتها لجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة يومى ٥ و٦ إبريل الماضيين، وشارك فيها عدد من المبدعات والباحثات والنقاد. وساهمت الأسئلة التى طرحها المشاركون فى أبحاثهم وهم د. رضوى عاشور وإبراهيم فتحى واعتدال عثمان ود. أمينة رشيد

إلى جانب تعليقات د. على الراعى - مقرر لجنة القصة - والناقدة فريدة النقاش ود. نصر حامد أبو زيد، فى توجيه مسار الندوة، المسار الأهم، بعيداً عن البوح الرومانسى والحرية فى الكتابة بالجسد، التى مثلت هاجسا كبيرا لعدد من الكاتبات فى شهاداتهن الإبداعية

. إذ تساءل «د. الراعى»: منذ متى كان لها أدب خاص بها، وهل هو أدب أم كتابات تخرج عن الموضوعات، واليس قيامه ضاراً بالحركة الأدبية، ومن الأسلم أن يكون الأدب أدبا وحسب، كتبه رجل أو امرأة، وأن فى التخصيص تكريس لمعانى الفرقة وإعلاء من شأن التضاد بين الرجل والمرأة،

مجدى حسنين

يوشك أن يضع المرأة فى ركن خاص تتقوقع فيه، أو تنغمر فى مشاكل محدودة الأهمية، قد تدفع الخصوم إلى إطلاق الشعارات الضارة وصيحات الحرب ضد المرأة ومكاسبها، وتعود بها إلى الوراء؟!

والإجابة الأولى التى يؤكدها «د. الراعى» أن الأدب بوصفه نشاطاً إنسانياً، همٌّ عام، وتكليف مشترك ودعوة إلى الندية التامة بين الرجل والمرأة، تلك الندية التى توحد لا تفرق.

هموم الجنس

ويؤرخ الناقد «إبراهيم فتحى» فى بحثه لبدايات الإبداع القصصى لدى المرأة فى مصر، ويعود بها إلى بدايات القرن الحالى وأواخر القرن الماضى، رابطا بين هذا الإبداع وبين المشروع الثقافى العام للطبقات الوسطى، فى محاولتها للتحرر من السيطرة الاستعمارية، وتناول أدب هذه



المرحلة العلاقة بين المرأة والرجل، كمحور هام فى نسيج الذاتية، وهو ما تجلى فى كتابات المرأة فى المجلات النسائية المتعددة عند نهاية القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين، حتى يصل ذروته عند «د. سهير القلماوى» عام ١٩٣٥ فى مجموعتها القصصية «أحاديث جدتى»، ويتصاعد هذا المنحى الرومانسى الذاتى، ليصل إلى رواية «الجامحة» للكاتبة أمينة السعيد عام ١٩٤٦، عندما يتحول العمل الفنى إلى جزء مادى من عملية الصراع الاجتماعى، تستهدف تحقيق ذاتية نامية لامرأة الطبقة الوسطى فى المحل الأول.

وعلى النقيض من ذلك الاتجاه التقليدى، الذى يرسم صورة المرأة فى الأدب، باعتبارها كائنا فطريا طبيعيا، أو أنثى خالدة، تأتى رواية «الباب المفتوح» ١٩٦٠ للدكتورة «لطيفة الزيات» لتفتح المجال واسعاً أمام تصوير المرأة فى الأدب باعتبارها شخصية إنسانية، متعددة الأوجه، متغايرة الملامح وفقا للعلاقات الاجتماعية الثقافية المتحولة.

ويمضى فى هذا النهج عدد كبير من المبدعات انصب اهتمامهن على كشف المقدمات والتحيزات الأبوية الشائعة، والتركيز على العوامل الاجتماعية فى صيغة التأنيث والتذكير، لا على العوامل البيولوجية المتصلة بالجنس.

ولا يغفل «إبراهيم فتحى» الإشارة إلى الأصوات العالية التى تزعم أن الكتابة النسائية تنطلق من الجسد، باعتباره نبعاً تتدفق منه الصور والاستعارات، هو الجسد الشبقى العارى جسد الشوق واللذة والبوح، ورفض ما يسمى التسامى الزائف، ويمثل الوعى بالجسد هنا محورا لأعمال قصصية عديدة، والمحاذير من هذه النوعية تؤكد أن أدب المرأة القصصى حركة فضفاضة وليست نسيجاً محكم النهج، نتيجة لتعدد درجات الوعى لدى المرأة.

هذا الجانب الأخير الخاص بالكتابة الجسدية شغل حيزا كبيرا من نقاشات المشاركين، وهو ما لايرفضه «د. أمين العيوطى» مادام جاء محترما، غير ملتفت لتجاوزات بعض الكاتبات، التى يصفها بعدم الاحترام. كذلك تراها «د. لطيفة الزيات» "مسألة نسبية إذا ما وضعناها فى إطارها الصحيح، فالجسد الذى تتحدث عنه المرأة، هو جسد الجميع، ويجب أن يلقى حقه فى التعبير عن كيفية الأشياء، فى إطار منظومة الحقائق الاجتماعية المتعددة الأوجه والمطالب والالحاحات، مؤكدة على الفروق الواضحة بين الإثارة والفن. أما الكاتبة «فتحية العسال» فتعطى الحق للمرأة فى التعبير عن جسدها بجرأة، لقدرتها على الكتابة عن المشاعر الأنثوية، التى لا يستطيعها الرجل.

إشكالية الحرية

ولا خلاف على الحرية المطلقة للكاتبة فى التعبير عن جسدها أو غيره وهو ما وقفت عنده كثيرا شهادات المبدعات (بهيجة حسين، هالة البدرى، إقبال بركة، عائشة ابو النور، سهام بيومى، زينب صادق، هناء عطية، راوية راشد) إعمالاً لمبدأ ديمقراطية الحكى والبوح.

لكن مفهوم الحرية لدى « د. رضوى عاشور» - كما أكدت فى بحثها- هو جزء من نسق فلسفى، ينظم علاقة الإنسان بالوجود ورؤيته له، سواء كان واعيا بتفاصيل هذه الرؤية أو ممارساً لها دون وعى بالتفاصيل، والامر نفسه لدى الكاتبات، إذ يختلف مفهوم الحرية لديهن، باختلاف رؤيتهن فى الموقع والموقف، وإن اجتمعن على الوعى بخصوصيتهن كنساء يعانين بدرجات متفاوتة من القهر والتهميش، دون أن ينفى هذا التعدد وجود مشتركات وهواجس ملحة تؤكد قدراً من التشابه.



وتتفق «د. أمينة رشيد» مع مفهوم الحرية الذى حددته «د. رضوى عاشور»، مؤكدة على وعى المرأة للشرط التاريخى الذى تعيش فيه، وأن أكبر الكتاب والكاتبات هم الذين أجادوا الحوار بين كتابتهم وأزمة زمنهم.

النص الغائب

وتأخذ إشكالية الحرية عند الناقدة والكاتبة «فريدة النقاش» منحى آخر، يكمل الصورة التى أشارت إليها «د. أمينة رشيد» و «د. رضوى عاشور»، إذ تتساءل عن ذلك النص الغائب، الذى يجعل حرية المرأة المبدعة منقوصة ومبتورة، بنفى النساء

الشعبيات، لا فحسب خارج الكتابة، بل خارج القراءة والتلقى (١١ مليون امرأة أمية فى مصر)، مما ينفى الصوت الشعبى فى العمل الإبداعى النسائى، وهو ما يحتاج إلى الدراسة والتحليل، لكل المواهب النسائية التى دمرها الفقر والجهل والتجاهل والصمت القسرى، حتى لا يبقى العمل الفنى جزءاً من عملية الصراع الاجتماعى، تحقق به امرأة الطبقة الوسطى وحدها، ذاتية نامية، ولاتتعداها إلى نساء الشعب، حين يتوافر لهن مستوى لائق من الحياة والتعليم الحقيقى.

هذه الحرية- عند فريدة النقاش- لدى المرأة الكاتبة، تعنى تجاوز التيمات وصور الذات والعالم والشوق الخاص للانعتاق من سطوة القهر التاريخى الطويل والتهميش المتواصل للنساء.

ولذلك لم تجد «فريدة النقاش» فى شهادات المبدعات فى هذه الندوة، أية معضلات تواجه المرأة المبدعة، وإنما اكتفت بالخجل من التاكيد على كون النساء نساء، يسعين لنوع من المساواة، مما جعل الاهتمام الزائد بالمرأة الكاتبة، وكانما هو اعتذار عنها ولها.

خصوصية مزعومة

لكن لماذا التاكيد على الإبداع القصصى- تحديدا دون غيره من الإبداعات لدى المرأة؟ تجيب «فريدة النقاش» بان الإبداع المكتوب يمثل نوعاً من البوح المعلن والصريح، الذى يتعامل بلغة الكلام والكتابة المقدسة، التى تتسم فيها صورة المرأة بالغموض والالتباس، وأحيانا ما تكون المرأة فيها هى صنو الخطيئة والندم.

لكن هذه الخصوصية يخشى منها «د. نصر حامد أبو زيد» بما تحمله من وعى طائفى ضمنى، قد تؤدى إلى اختصار المسالة إلى ذكر وأنثى، وأن التعامل مع الأدب الذى تنتجه المرأة يجب أن يكون أدبا فى المقام الأول، خاصة أن بيئة اللغة أيديولوجيا ضد المرأة، إذ تقرر اللغة العربية لفظ «قالوا» لخمسين سيدة بينهن رجل واحد، ولا تقرر لفظ «قلت» فالأدب صياغة وبنية وتركيب، قبل أن يكون موضوعاً.

هذا الطرح النسائى للأدب فى نظر الكاتبة «سهام بيومى» بدأ فى الآونة الأخيرة باخذ شكله المؤسسى المنظم ، من خلال خطابات تروج للأدب النسائى، احتكاما لما يحدث فى الغرب، حتى ظهرت الصورة فى شكل دبلجة لما ينتج فى أوروبا وأمريكا، وكانه إنتاج محلى لهؤلاء المبدعات، مما جعل الأدب النسائى، مجرد موضة تتبع ما يتم فى الغرب. هذا فى الوقت الذى لا تنفى فيه «د. رضوى عاشور» وجود خصوصيات للأدب الذى تكتبه المرأة، يؤدى إلى التاكيد على الذات، دون إحداث فصل تعسفى بين الإنتاج الذى يقدمه الرجل أو المرأة.

أما هاجس اللغة فتراه «د. رضوى» سعى لامتلاك هذه اللغة التى لا تملكها المرأة المبدعة، ولا تملك أن تملكها، وكان امتلاكى لهذه اللغة، سيثبت ملكيتى المشكوك فيها لهذه الخصوصية التى أنتهجها- أنا وغيرى- الكتابة الأدبية.

ولذلك ترفض «اعتدال عثمان» حذف نون النسوة من اللغة العربية، كما هو الحال فى عدم استخدام الضمائر التى تميز بين المرأة والرجل فى بعض اللغات الأوروبية، أو بالأحرى عدم استخدامها، مؤكدة على أن قضية المبدعات العربيات هى تحويل نون النسوة إلى نون الإنسان، وأن الاحتفاظ بنون النسوة، لن يمنعنا من تغيير معيار الأدب نفسه.

مؤتمر

فى مؤتمر الفيوم الأدبى

أبحاث وأشعار ورفض للتطبيع

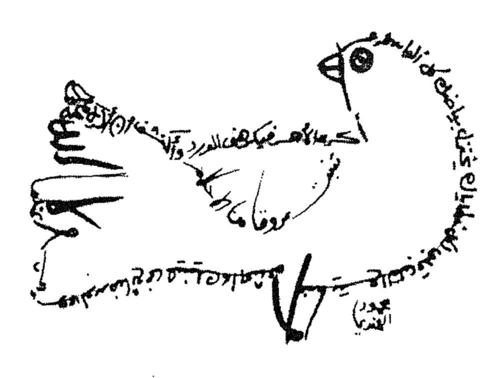
خالد حريب

أوصى مؤتمر الفيوم الأدبى الأول بتأييد الموقف من عدم التوقيع على معاهدة الحد من انتشار الأسلحة النووية مالم توقع عليها إسرائيل .. كما عارض المؤتمر أى توجه نحو التطبيع الثقافى .. وناشد جامعة الدول العربية بألا تكف عن سعيها لرفع الحصار عن شعب العراق.

جاء المؤتمر مليئاً بالأحداث والفعاليات الأدبية التى أثرت الحوار من خلال المشاركة الإيجابية لعدد من النقاد والتنظيم الجيد الذى ساهم فيه أدباء الفيوم تحت رعاية الهيئة العامة لقصور الثقافة.

والقى الضوء على مجموعة من الإبداعات والدراسات النقدية من أهمها دراسة "د. عبد المنعم تليمة" عن الإبداع الروائى فى الفيوم حيث تناول بالنقد رواية "المتمردون" "لصالح حافظ" ورواية "الدائرة" "لنجدى إبراهيم" ورواية "رائحة النعناع" لحسين عبد العليم كما قدم "سيد البحراوى" قراءة فى بعض القصص الفيومية أشار فيها إلى أن النصوص التى قرأها لاتكشف للأسف عن أى خصوصية محلية لسبب بسيط أنها ليست نصوصاً فنية بالمعنى الدقيق.

وأشار د. البحراوى الى تميز الكاتب أحمد طوسون" عن باقى قصاصى الفيوم بجسارته فى البحث عن مناطق جديدة فى الحياة الإنسانية واكتشاف وسائل فنية لتجسيدها رغم أخطائه اللغوية وقدم "صلاح السروى" دراسة بعنوان "تجربة الحياة ومأزق



الإنسان - قراءة فى القصة القصيرة فى الفيوم" لكل من أحمد طوسون وعبد الوهاب محمد وسيد معوض وحمدى أبو جليل ومنتصر ثابت أما د. مدحت الجيار فقد قدم دراسة عن لغة القصة القصيرة فى الفيوم من خلال أربع مجموعات قصصية منشورة فيما بين عامى (٨٩ - ١٩٩٤) هى الصعود على عمود أملس لسليمان كابوه وحكايات مصرية لنجدى إبراهيم والرجل الذى حاول جمع شتات نفسه لحسين عبد العليم وأمسيات عائلية هادئة لمنتصر ثابت ومجموعة غير مطبوعة "الرجل الذى سرق وجهى "لعويس معوض.

ولفت د. الجيار النظر إلى تمثيل هذه المجموعات لكاتبيها خلال الفترة الزمنية المذكورة أكثر مما تمثل القصة القصيرة فى الفيوم كما أعد د. جمال التلاوى دراسة عن "مستويات القص فى رواية "مسافة بين الوجه والقناع "لنبيل عبد الحميد مشيراً إلى أنها الوحيدة من بين رواياته التى تنحو نحو الرواية الجديدة ومقتضيات قصها وبموضوعها أيضاً الذى يفرض هذا الشكل.

كما قدمت الدراسات حالة نقدية للناقد الفيومى مراد بطرس صالح قام بها د. محمد حسن عبد الله و"قراءة من ثلاث مسرحيات من الفيوم لمحمد السيد على وقدم عدد من الشعراء والباحثين منهم أمجد ريان ورضا العربى ومسعود شومان ود. يسرى العزب وشحاتة إبراهيم وأحمد عنتر مصطفى دراسات لشعراء الفيوم فى مقدمتهم أشرف أبو جليل ونادى حافظ وأحمد قرنى ومجدى الجابرى ومحمد حسنى وغيرهم من الشعراء.

رسالة مسقط

الحركة الحداثية العمانية فى مواجهة الأصولية

إبراهيم فرغلى

"التكرار وعدم وجود الجديد هو الذى سبب خلق الحركة الشعرية الجديدة" هكذا يبادر الشاعر العراقى جمهور الحضور فى إحدى الأمسيتين الشعريتين اللتين أقيمتا فى سلطنة عمان بمدينتى مسقط وصور الأسبوع قبل الماضى.

وإذا كان البياتى يقصد بذلك الحركة الشعرية الجديدة فى العراق والتى قامت على تجربته الحداثية ومعه كل من بدر شاكر السياب ونازك الملائكة .. فإن السبب نفسه هو سبب عام للحركة فى الثقافة العربية المعاصرة بشكل عام بالإضافة إلى أنه سبب لكل حركة تغيير في العالم.

وفى سلطنة عمان الآن هناك حركة ما يلحظها المتابع .. فإلى جانب دخول سيدتين إلى عضوية مجلس الشورى فى نهاية العام الماضى، هناك أيضاً دعوة السلطان قابوس إلى تعميق العمل بالسلطة حيث ينص القانون الآن على وجود نسبة لاتقل عن ٥٪ من إجمالى العمالة بأى شركة من العمانيين. وهو ما عاد وشدد عليه فى آخر خطاب مفتوح له بمدينة "صلالة" بعد انتهاء جولته بمحافظات السلطنة فى الفترة من ٧ يناير وحتى ٣١ يناير الماضى حيث أكد أن مقولة البطالة هى مقولة زائفة باعتبار أن هناك ٥٠٠ ألف موظف أجنبى يعملون بالسلطنة فيما حجم العمالة العمانية لايزيد على ٣٠ ألف فقط.

وفى أثناء هذه الجولة شهدت العاصمة مسقط لقائين ثقافيين على درجة



كبيرة من الأهمية الأول مع الشاعر عبد الوهاب البياتى، أما الثانى فكان مع المفكر د. نصر حامد أبو زيد . الباحث فى الإسلاميات.

افتتح البياتى لقاءه مع الجمهور بإلقاء مجموعة من قصائد ديوانين قديمين هما "بستان عائشة" و"أبارق مهشمة" بالإضافة إلى قصائد جديدة يضمها ديوانه الجديد قيد النشر والذى يحمل عنوان "كتاب المراثى".

وإذا كان لقاء الشاعر المفتوح بالجمهور بعد انتهاء الأمسية قد بدأ بهجوم أحد ناظمى الشعر المقفى أو العمودى على حركة الشعر الجديدة مشيراً إلى أن الشعر هو الشعر العمودى فإن ذلك قد قوبل باستهجان الحضور من محبى الشعر العمانيين والعرب مع همهمات تدعوه إلى عدم التعميم.

ولم يعلق البياتى على ذلك وإنما انتقل إلى سؤال أحد الحضور التالى وكان يثير بدوره أسئلة عن غموض القصيدة الحداثية وانتشار الرمز بها وهو ما دعا البياتى للقول إن الشعر القديم كان ممتلئا بالرموز وأن الشعراء القدامى الذين خلد شعرهم هم الذين استخدموا الرمز لدفع الروح إلى شعرهم وإضفاء الشعرية على شكل القصيدة المغنى لأن الشعر صنعة بجانب الموهبة وأضاف : يخيل لى أن بعض القراء عندما يرون لغة مركبة فى قصيدة من القصائد الجديدة ينتابهم الظن بأن هذه رموز وهذا غير صحيح وإنما هى إشارات ودلالات، فأنا فى شعرى لا أستخدم رموزاً مجردة وإنما أستخدم الدلالات الحية الميتة سواء من التراث أو من الآثار أو التراث الدينى أو غيرها.

وحول مسيرة الشعر الحديث أشار البياتى أن العالم كله وعلى امتداد عصوره شهد دفعات فى الحركة الشعرية كنتيجة لهزائم وانحسارات . هذه الانحسارات لاتصيب الجانب الاجتماعى والاقتصادى فقط وإنما تمتد بالضرورة إلى الثقافة - سواء كانت عوامل الجذرية والانحسار هذه داخلية أم خارجية وسواء من كانوا يهددون الحركة الإيجابية فى المجتمع يعرفون أم لايعرفون.

إذن الشعر فى حالة تحدى دائمة ، ونتيجة انتشار التعليم ومراكز الثقافة



الأجنبية والمدارس التى تنقل الثقافة الأجنبية نشأت حركة تحاول أن تصنع لها ثقافة من خلال العربية.

والشيء الأساسى الذى ينبغى أن نضعه فى حسباننا أن الثقافة العربية لم تتحطم على مدار غزوات التتار وغيرهم ، ولعل سر بقاء العرب حتى الآن هو محافظتهم ودفاعهم المستميدت عن ثقافتهم لأن هذا هو المعيار الحقيقى لقياس قوة الشعوب لا أدل على ذلك من أن السبب الحقيقى خلف انتشار الهنود الحمر فى أمريكا هو عدم استطاعتهم المحافظة على ثقافتهم.

وإجابة على سؤال حول منفاه وعدم إقامته فى العراق قال البياتى: مُكره أخاك لا بطل والإمام على له مقولة شهيرة :"إذا لم تستطع دفع الجرة فهاجر"

وحول الجزء الآخر من السؤال عن مدى تغيير اتجاهات الشاعر بعد التغيير الذى طرأ على أيديولوجيات كثيرة فى العالم قال:

أنا شاعر أولاً وأخيراً لم أدخل فى دوامات سياسية - أنا مع الحرية والعدل وقيم الإنسانية الإيجابية من مفهوم إنسانى وليس من خلال دعايات أيديولوجية ولوسف أظل متحيزا للحرية والعدل ضد البؤس الإنسانى الذى تزايد فى كثير من بقاع العالم الآن. أما الذين تخلوا عن أيديولوجياتهم فهؤلاء امتهنوا الأيديولوجية التى كانت مهنة من لا مهنة له مهنة له وبمجرد سقوط تجارتهم سقطوا فهؤلاء ليسوا مقياساً للنضال الإنسانى.

وإذا كانت قاعة النادى الثقافى بمنطقة القرم التى عقدت بها أمسية البياتى قد امتلأت إلى آخرها واضطر الحضور إلى متابعة الأمسية من خارج القاعة فإن ذلك نفس ما حدث فى قاعة النادى الصحفى بمدينة الإعلام بمسقط التى عقدت بها محاضرة د. نصر حامد أبو زيد تحت عنوان "تجديد أسئلة الفكر الإسلامى - أمثلة واقتراحات".. والتى أكد فيها على "ضرورة تجديد الفكر من خلال قراءة النصوص القرآنية والنبوية قراءة تأويلية متقدمة باعتبار أن القرآن هو النص المولد لكل النصوص".

وأضاف أن ثمة محاولات لاستنطاق القرآن بنظريات علمية تجعل من القيم الحديثة مرجعاً للتفسير والتأويل مؤكداً أن المشكلة أو الأزمة التى يعانى منها الفكر الإسلامى هى إن المظهر حداثى والمخبر قديم وهذا ما يهدد الوعى ببطء.

كما قدم فى نهاية محاضرته عدة اقتراحات منهجية لتجديد الفكر منها التركيز على دراسة النصوص الأولية أو النصوص الأولى التأسيسية للقرآن والسنة وقراءة الواقع ونقده من خلال تحليل الخطابات السائدة وقراءة التراث العربى والإسلامى قراءة ناقدة تكشف عن إنجازاته وإعادة تحريك النص الساكن بقراءته قراءة جديدة بدون خوف.

وإذا كانت محاضرة د. نصر أبو زيد قد أثارت جدلاً واسعاً إلا أنها أعطت بشكل من الأشكال انطباعاً فى الوضع الثقافى لحلها.. ليس أدل على ذلك مما جاء افتتاحية إحدى المجلات الجديدة ، كمنبر ثقافى حداثى وجديد وجاد وهى

مجلة "نزوى" التى يشرف على تحريرها الشاعر العمانى سيف الدجى والتى صدر العدد الأول منها مؤخراً حيث يقول فى الافتتاحية "إننا نسبح فى بحر من هواجس الإجداد كما يقول يونج - نزعة الأصول الصارمة والقسرية بحرفيتها ونفيها لأى اجتهاد يخالف قولبتها للتراث والكتابة والحياة تجسد القطب الآخر والأكثر خطورة لحجب الجوانب المشرقة والخلاقة فى هذا التراث فإما أن يتم الانصياع لهذا المفهوم الذى يجمد التراث فى الزمان الذى أنتج فيه وإما يتهم صاحب الرأي الآخر "الحديث ربما" بالمروق والخروج من جادة الصواب وفق التعبير المتبع! محاكمات ومفاهيم جاهزة سلفاً يقذفها أصحابها بخفة على كل من يختلف فى تناوله لمفهوم التراث وأشكال التعبير المختلفة وكأنما هم الأوصياء المنزلون على البشر وقيمهم وتراثهم .. هذه المفاهيم الجاهزة التى لاتقبل الشك فى شىء ولاتقبل الحوار المعرفى أو لا تسعى إليه مكتفية بذاتها وبلاغها اليقينى الناجز عن قيم الأمة وبيان ماضيها ومستقبلها الأكيد هى التى تؤدى إلى ظلامية مفرطة فى الثقافة والحياة.

جاءت المجلة بعدة موضوعات ودراسات هامة منها دراسة "على جعفر العلاق " الشعر خارج النظم الشعر داخل اللغة" التى تناول من خلالها التأكيد على أن شعرية الشعر فى تراثه القديم مجسداً فى القصيدة العمودية أو فى كل أشكاله الجديدة يحققها قانون التعبير الداخلى لا الوزن ولا القافية ولا أى من المظاهر الشكلية بدليل فتور ورداءة كثير من الشعر العمودي إبان مجده موضحاً "أن ذلك الجدل الخصب حول النص القرآنى وطاقته التعبيرية لايعكس إقراراً بسحره الطاغى فحسب ولكنه يجسد فى الوقت نفسه الإحساس بإمكان شعرى مدهش يقع خارج النثر المطلق وخارج الشعر المطلق كذلك إنه إعادة اعتبار لفاعلية نصية لاتستمد قيمتها من وزن أو قافية لكنها مع ذلك تظل طافحة بإمكانات تعبيرية مؤثرة".احتوت المجلة على مجموعة أخرى من الدراسات منها "نجيب محفوظ والقدر" لإدوار الخراط و"المتنبى والمرآة" لمحسن بن حمود الكندى و"من الخبز الحافى إلى زمن الأخطاء" للوث جارثيا كاستينيون والقصيدة المعاصرة لمحمد لطفى اليوسفى و"زاوية الليل وشاعرية النص المفتوح" لعبد الله السمطى بالإضافة إلى نصوص لسعدى يوسف وقاسم حداد ومحمد الثبيتى وعبد الله البلوشى والهفوف محمد سليمان جوادى وطالب المعمرى ليبولد سنجور والياس فى كوخ.

بالإضافة إلى موضوعات حول المسرح والسينما فى مصر والفن التشكيلى والمتابعات والقراءات النقدية واستطلاعين مصورين عن طراز التعمير والعمارة فى عمان وآخر عن مدينة نزوى كإضافة هامة إلى المجلات الثقافية التي تفتقد الصورة فى غالبيتها العظمى كعامل من عوامل اجتذاب القارىء إلى الحقل الثقافى لخلق التواصل الذى يحتاج إلى مجهودات كبيرة فى مثل هذه المرحلة من حياتنا المعاصرة.



الفنان.....

عندما اجتاحنى «الكمبيوتر» بما يمتلكه من مقدرة تكنولوجية فائقة توقفت كثيراً، وهالنى حجم التوقف فصدمت،.. وساءلت نفسى: هل من مخرج من المأزق الكبير؟..

وجدتني - ذات مرة - بين حدائق صخرية من الحروف، حاولت تشكيلها بأزميل من الحب، فأينعت زهوراً بشرية حية تتراقص هنا وهناك،.. فلم يعد الألف ذلك الحرف السامق كالنخيل، وليس للحروف الجالسة سكونية، وإنما صار للألف ألفة، فهو يجري مذعوراً ذات مرة، ويقعى خائفاً مرة أخرى، يبارز بعض الحروف أو ينحنى لحروف ملؤها الرقة، هو هش ضعيف حيناً، وصلب رهيف حيناً آخر.

حروف بعضها مركبات شمس، وبعضها طائرات ورقية، وبعضها براعم تتفتح، وبعضها أحس بالكهولة، ولكنها جميعاً تتآلف وتتنافر، تتلاقى وتتباعد، تولد أو توأد، يميزها جميعاً الحركة الدائبة، وتحدى السكون والخمول.

لا أخفيك سراً، كم كانت دهشتي وفرحتى، بحجم الإحباط اتسع شوقى لرؤية ذلك المولود الجنينى الذى أحال صدمتى إلى كشف، فرقصت..

ها أنا أتحدى «الكمبيوتر».. اتحداه بما تملكه أدواتى البدائية البسيطة من قدرة على الحركة وتفجر الحياة.

ها هو الورق ينطق حياة بشرية، بعدما دغدغنى الصراع،...

ها هو «الكمبيوتر» يتضاءل أمام بدائية الخط الافريقى البسيط - أقول الافريقى جغرافيا، العربى تشكيلاً ومعرفة.

هى خطوط تتوحد مع الإيقاع الخماسى ورقصات منابع النيل، إيقاع صاخب يفوق صخب الكمبيوتر عنفواناً ودفقاً.

محمود الهندى

والكمبيوتر



أدب ونقد مايو ١٩٩٥ ١٤٣

العناد الذى يورث الكفر.. والضحك الذي يورث الذل !

كــلام مثقفين

أخيراً اتخذت الجمعية العمومية لاتحاد الكتاب المصريين، فى اجتماعها الذى عقد فى الأسبوع الماضى، قراراً يحظر على أعضاء الاتحاد القيام بأى نشاط في مجال تطبيع العلاقات مع إسرائيل سواء بالكتابة والنشر أو بالمشاركة في المؤتمرات، أو بمجرد السفر.. ونصّ القرار- الذى لم يعترض عليه سوى الكاتب المسرحى «على سالم»- على إسقاط عضوية الاتحاد عن كل من يخالفه اعتباراً من تاريخ صدوره..

ولا أحد يعرف الظروف التى أدت إلى هذا التطور الدراماتيكى فى موقف الاتحاد من تطبيعه العلاقات الثقافية مع إسرائيل، وهل تم بمبادرة قام بها رئيسه الأستاذ «ثروت أباظة» بعد أن هداه الله فاكتشف أنه لا يليق باتحاد الكتّاب المصريين أن ينفرد وحده بين كل الاتحادات والروابط العربية المماثلة، بل بين المنظمات الشعبية المصرية الأخرى، بهذا الموقف غير المبرر من التطبيع؟... أم تم بمبادرة قام بها نائب الرئيس الأستاذ «سعد الدين وهبة»، وخاصة أنه قد رأس- على غير العادة- اجتماع الجمعية العمومية الذى صدر عنه القرار؟.. أم أن الطرفين قد دفعا لذلك تحت ضغط أعضاء الاتحاد الذين وقع معظمهم- قبل الاجتماع مباشرة- على مشروع قرار بنفس النص تقريباً، فأسرعا يقودان التيار قبل أن يقودهما تطبيقاً لقاعدة : بيدى لا بيد عمرو!

المهم أن القرار قد صدر ، وانتهت- فى دقائق- المعضلة التى استمرت اثني عشر عاماً ، وعولج- فى ثوان- الداء الوبيل الذى أعيا نُطس الأطباء، وحُلّت المشكلة التى كانت سببا فى صدور تسعة قرارات بتجميد عضوية الاتحاد المصرى فى اتحاد الكتاب العرب وفُضّ الاشتباك بين المسئولين فى الاتحادين، الذين لم يكفوا خلال سنوات الحرب الأهلية، عن تبادل بيانات الشجب والإدانة من جهة، وتصريحات المنّ والاستعلاء من الجهة الأخرى!أما وقد كنا من بين الذين ظلوا يلحون- طوال تلك السنوات- على اتحاد الكتّاب المصريين، لإصدار قرار ضد تطبيع العلاقات الثقافية مع إسرائيل، تقنينا للموقف العام لهؤلاء الكتاب، بل وللموقف العملى للاتحاد نفسه، واتساقا مع موقف بقية المنظمات الشعبية المصرية ، ولكى يسترد الاتحاد مقعده فى اتحاد الكتّاب العرب، فإن سعادتنا بصدور القرار لا تقل عن دهشتنا للسرعة الصاروخية التى صدر بها، فما دام تمريره كان سهلاً لهذه الدرجة ، فما الذى جعل قيادة الاتحاد تقف أمام إصداره؟. وما الذى حال بين أعضاء الجمعية العمومية وبين الضغط لاستصداره؟!

لعله لا يكون العناد الذى يورّث الكفر.. والضعف الذى يورث الذل!

صلاح عيسى

رقم الإيداع ٧٥١٢/ ٩٢

السعر ٢ جنيه

الأمل للطباعة والنشر ت: 3904096

أدب ونقد
العدد ١١٨
مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
١٩٩٥

وثائق محاكمة

«يوسف شاهين» وفيلم «المهاجر»

عريضة الادعاء - تقارير الأزهر - مذكرات الدفاع - نص الأحكام

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى الوحدوى
يونيو ١٩٩٥

أدب ونقد

□ نصوص □

قصص:

□ شعر:

أدب ونقد

التصميم الأساسى للغلاف للفنان :
محيى الدين اللباد

الرسوم الداخلية للفنان :
فاروق ابراهيم

البورتيهات الداخلية للفنان :
جودة خليفة

الإخراج الفنى : **حسين البطراوى**

أعمال الصف والتوضيب الفنى مؤسسة الأهالى :
سهام العقاد

عزة محمد عز الدين نعمة محمد على ، منى عبد الراضى

مراجعة لغوية : عبد الله السبع

المراسلات :
مجلة أدب ونقد / ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت
«الأهالى» القاهرة / ت ٣٩٢٢٣٠٦ / فاكس ٣٩٠٠٤١٢

■ الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر

أول الكتابة

مجموعة من القضايا الساخنة التي تنشغل بها الحياة الثقافية وسوف تظل منشغلة بها لمدى طويل- يطرحها عليكم عددنا هذا.

فما تزال أصداء حضور الشاعر «أدونيس» في ندوة شارك فيها إسرائيليون ، وانعقدت بغرناطة في أسبانيا نهاية عام ١٩٩٣ والقرار الذي اتخذه اتحاد الكتاب العرب بفصله من عضويته - ماتزال تتردد في كل عواصم الوطن العربي وتثير جدلا واسعا بين المثقفين حول التطبيع مع العدو الصهيوني سياسيا كان أو ثقافيا، وهو الجدل الذي سيتصدر المشهد بعد القرار الإسرائيلي بالاستيلاء على أراضي القدس ثم تجميد هذا القرار مؤقتا، لأن نوايا العدو الصهيوني في تهويد أكبر مساحة من أراض فلسطين والأراضي العربية هي نوايا ثابتة في مشروعه الاستعماري الاستيطاني كله، تستدعي استنهاض قوانا الذاتية العربية، ووقف التدهور الذي حل بنا حتى نكون قادرين على المواجهة التي ستطول مع عدونا القومي.

كانت زيارة «أدونيس» «لغرناطة» شأنها شأن زيارة «على سالم لإسرائيل» تسجل أكبر اختراق للجبهة الثقافية العربية الموحدة ضد الصهيونية، وبصرف النظر عن أسباب ودوافع كل منهما، والتي يجزم البعض أنها تتعلق بسعي هذين الكاتبين للحصول على اعتراف «بعالميتهما» من الدوائر الثقافية الغربية التي تمنح الجوائز، ويسيطر اليهود على مقدراتها وقراراتها ولأننا لا نستطيع أن نجزم فإن ما يعنينا بصورة أساسية هو محاولة بلورة رد على السؤال المحوري:

- هل ياترى يقع مثل هذا السلوك في دائرة حرية الكاتب التي دافعنا وما نزال ندافع عنها، أم أنه كما تقول الناقدة والفنانة والمناضلة السورية «نادية خوست» في مقالها الذي نشرته جريدة السفير البيروتية- ونعيد نشره هنا- إنه السلوك الذي يشكل خرقا للثوابت الوطنية، ومن ثم لا تجوز معاملته من قبل المؤسسات الثقافية والمثقفين الأفراد باعتباره مسألة حرية ، وحق اختيار .

وسوف نجد في مقال نادية ميلا مقلقا للتهوين من شأن القمع المحلي الواقع على المواطن العربي، واعتبار الاستبداد السياسي الذي أدى إلى نفي هذا المواطن وتشويه روحه شأنا ثانويا، وهو اتجاه تستدعي كل الانهيارات الأخيرة مراجعته بقوة وأمانة، وفي اعتقادي أن إهانة المواطن العربي الدائمة سواء بالاستغلال المباشر أو بمصادرة الحريات هو السبب الأول لما نحن فيه- والذي يفوق السبب الخارجي الاستعماري الصهيوني. وفي الزمن الجميل الماضي توفرت فرص للعرب وقبل أن يسقط الاتحاد السوفيتي حليفهم التاريخي لكي

ينتصروا على المشروع الصهيوني ولكنهم تلقوا الهزيمة تلو الأخرى بينما استطاعت شعوب أخرى برزت قياداتها من صفوفها وعبأت كل قواها فانتصرت على أعتى قوة امبريالية في عصرنا وهو المثل الذي قدمته فيتنام في ذلك الزمن، وما تزال كوبا الصامدة تقدمة كل يوم رغم غياب الحليف.

كان احتجاجي على فصل «أدونيس» من اتحاد الكتاب العرب- والذي نشر في جريدة الأهالي- منصبا على حقيقة أن إجراء الفصل قد اتخذ دون حضور «المتهم» والاستماع إليه، وإتاحة الفرصة له للدفاع عن نفسه، وفي ظني أن هذا بالضبط هو الاعتبار الذي دفع كتابا نعتز بهم مثل «حنا مينا» و«سعد الله ونوس» لتقديم استقالاتهما من الاتحاد، ليس لأنهم مع التطبيع أو يساندون موقف «أدونيس» ، ولكن لأن الإجراء قد تم بصورة غير ديمقراطية، وربما، أقول ربما... لو كان الاتحاد قد استدعى أدونيس واستمع اليه لصوت هؤلاء مع فصله .

وصحيح أن اتحاد الكتاب المصريين الذي صوت أعضاء جمعيته العمومية الأخيرة ضد التطبيع بغالبية كاسحة لم يخرج عنها سوى علي سالم وكاتب آخر، صحيح أنه لم يفصل علي سالم، لكن العقاب الذي تلقاه من الرأى العام الثقافي هو أقسى كثيرا من الفصل.

ونحن إذ ندعو المثقفين للتحاور حول القضايا التي تطرحها «نادية» نؤكد مرة أخرى أن الصراع بيننا وبين المشروع الصهيوني ممتد على كل الجبهات ، وبالإضافة إلى طابعه العسكرى - السياسي الاقتصادى الثقافي هناك أيضا طابعه الحضارى الذى لا يجوز اغفاله، وهنا تبرز مسألة الحريات والديمقراطية لا فحسب كخيارات سياسية أصيلة وضرورية لمواصلة الصراع والانتصار فيه، وإنما كأسس حضارية تحترم المواطن كإنسان فلا تتبدد طاقاته ومواهبه ولا تصادر حريته أو يهلكه الفقر والعوز، بينما يعربد الفساد الذى لا رقيب عليه في كل أرجاء الوطن العربى بلا استثناء نتيجة لنفى المواطن وتغييب الشارع كما تقول الكاتبة.

ولعل واحدة من أهم القضايا التى تطرحها نادية هى «.. اختفاء مؤسسات القطب الآخر التى يمكن أن تسند المثقف الوطنى في العالم الثالث بمنظومات من الأفكار والمعلومات والمؤسسات التى كانت مركزا ثقافيا عالميا نشيطا يقدم الفرص لمثقفى العالم الثالث بمهرجاناته ومؤتمراته الأدبية ولقاءاته الغنية، وبالتبادل الثقافى، وكانت الكفة التى تقابل الجوائز العالمية والمغريات الغربية، ولعل ذلك الثقل العالمى الثقافى بإمكانياته الملموسة أخفى تقصير الاجتهاد الفكرى

وستر هشاشة المثقفين...»
وتضيف:
« إن غزو العالم لم يعد غزو الأرض والثروة والسوق فقط بل اقتحام الروح، فدراسة الحروب الصليبية، صدام الشرق والغرب الكبير بينت أن الغزو الذى يحاصر نفسه فى المستوطنات لا مستقبل له مهما طال الزمان، لذلك يتصدر تغيير المناهج المدرسية شروط التطبيع ولذلك واكبت ندوة غرناطة اتفاقية أريحا- غزة- فبأية أرض ثقافية سيصطدم ذلك؟
وترد نادية
«سيصطدم التطبيع بهوية ترفضه. لكننا سنسدد الآن ديوننا ، إهمال المثقفين أو الحذر منهم، أو استنبات بعضهم، أو تدليل الهش منهم، أو مد الإمكانيات لغير الكفؤ منهم...»
ويقدم لنا المفكر والمؤرخ صلاح عيسى المجموعة الأولى من وثائق قضية فيلم «المهاجر» التى حققها ووضع لها الهوامش والمقدمة، لنضع أمام المثقفين والمهتمين وقائع المسالة، ولنتبين معا أن ما يهددنا ويهدد حرية الفكر والضمير والإبداع هو خطر التكفير، ذلك الوباء المحلى الخالص الذى ينبته التخلف والتراجع.ويكفى أن نتوقف أمام سعي مؤلف يدعى جابر عبد السلام هلال وهو يخاطب كلا من « المخابرات العامة وشيخ الأزهر» محرضا ضد الفيلم بدلا من أن يناقشة ويرفضه على أسس فنية تاريخية وهو مؤلف وليس مخبرا ولا رجل دين.
ولعل قراءتنا لهذه الوثائق ودراستها أن تضعنا فى القلب من الموضوع الذى يدور حوله مؤتمر التاريخ والأدب الذي انعقد فى كلية الآداب جامعة القاهرة والذى أعدته لنا الزميلة غادة نبيل وننشر فى هذا العدد جزءه الثانى، ويرى أحد الباحثين فيه أنه «إذا كان يمكن اعتبار التاريخ حوارا بين الايديولوجيات التي تم تاطيرها ثقافيا سواء على مستوى مصادره أو تفسيراته، فمن الخطأ الاعتقاد أن تفكيكنا لذلك الحوار يمكن أن يكون حرا بشكل ما من الأيديولوجية...»
والأيديولوجيا هنا تعنى التفكير الخيالى والتصورات الزائفة عن الواقع كما هو تستهدف تجميله أو إبرازه على غير صورته. ويتوقف باحث آخر أمام أحد تيارات ما بعد الحداثة أي ما بعد الرأسمالية التى تحاول جاهدة الابتعاد عن نخوبية الحداثة والثقافة العليا أو الراقية...»
أما الأفق الجديد كلية فى الدراسات الأدبية والنقدية الذى يفتحه لنا هذا الملف فهو ما يسمى بشعر البيئة الجديد، إن شعر البيئة اليوم لا يمكنه تشويه المرجعية التاريخية ولا الاستغناء عنها أو إلغائها ، وذلك

عكس النقاد الأمريكيين النخبويين الذين فضلوا إعطاء ظهورهم للمسألة لأنهم معنيون بالنصية، ومن ثم لا يبحثون عن إجابات لأسئلة من نوع:
لماذا يستهلك الشعب الأمريكي الذى يمثل تعداده ٥٪ من سكان العالم مايقرب من ثلث الموارد الطبيعية فى البيئة، وينتج ربع نسبة ثاني أوكسيد الكربون العالمية؟
وشعر البيئة هو ذلك «الباحث عن بث صحوة وحس بالمسئولية داخل قرائه تجاه الكوكب الذي نحيا فوقه وأنه الشعر الذى يوحد بين المتضررين والمتاثرين لكل ما يحدث فى الطبيعة سواء كانوا فلاحى العالم الثالث أو- والكلام للباحث - سكان المدن فى الدول المتقدمة!!»
وتعلن «غادة» عجزها عن فهم كيف يمكن أن تكون ثمة مقارنة بين فلاحى ومعدمى العالم الثالث، وسكان المدن فى الدول المتقدمة وعلى أى أرضية؟
والحق أن هناك علاقة، وأن هذين النقيضين يمكن أن يتعرضا لذات الخطر فيما لو ارتفعت درجة حرارة الأرض بسبب ثقب الأوزون، أو نتيجة للاستخدام السيئ للطبيعة أو فيما لو حدث انفجار ذرى كبير... بالقصد أو الخطأ.
يقول الكاتب الياباني كينزابورو أوى الحاصل على جائزة نوبل للأدب سنة ١٩٩٤ « وإذ أعود إلى الأيام الأولى من حياتى ككاتب ، حين كانت عيناى مفتوحتين على بؤس ضحايا القنبلة الذرية فى هيروشيما وسموهم الإنسانى، أتذكر طفلى الذى ولد مصابا بتخلف عقلى، وأتذكر حياتى مع ولدى الذى لم يكن ليستجيب فى سنواته الأولى إلا لأغانى الطيور ، الذى لا يمكن القول أنه الآن، وبعد ثلاثين عاما قادر على التواصل بشكل طبيعى مع الآخرين إلا من خلال موسيقاه. كنت ضامنا أن أوسكار الذي أحمله بداخلى كان قادرا على البقاء.، فصرخاته هى النصوص التى كتبتها خلال هذه الفترة...»
فالقنبلتان الذريتان اللتان ألقتهما أمريكا فى نهاية الحرب العالمية الثانية على المدينتين اليابانيتين هيروشيما ونجازاكى لم يفرق تدميرهما بين الأغنياء والفقراء، وكان الخراب والموت من نصيب الجميع.
ومع ذلك يبقى أساسى ملاحظة «غادة» صحيحا وهو أن من يمارس العدوان على الطبيعة هم الأغنياء والدول الغنية، ومن يدفع الثمن الأساسى وياكل الحصرم هم الفقراء من شعوب العالم الثالث وسكان أحزمة الفقر فى الدول الصناعية الكبيرة.
يوجه لنا الباحث الفرنسى فى الإسلاميات «أوليفيه كاريه» الذي

حاوره الزميل «محمد حسين» سؤالا: لماذا لا تحظى دراسات وأبحاث الدكتور «محمد سعيد العشماوى» بالاهتمام الكافى ولماذا لا يحظى الرجل بيننا بحسن التقدير؟

وربما لا يعرف الباحث أن بيننا من يكفر «سعيد العشماوى» ويدعو لمصادرته ، بل أرسل البعض من يصادر كتبه من المعرض دون حكم أو تفويض.

وسوف يبقى العرب والمسلمون خارج التاريخ ما لم يقوموا بإعادة ترتيب المعادلة التى يعيشونها طبقا لكاريه وما لم «يقرأوا القرآن قراءة ثورية تلك القراءة المتمثلة فى التدبر والاستلهام والتصحيح وإعادة تشكيل المفاهيم - ليصلحوا ما أفسدوا بأيديهم..»

وماذا يفعل «سعيد العشماوى» ياترى غير ذلك؟ فهل سنبقى طويلا فى حاجة إلى من ينبهنا لوجود الطاقات المبدعة فى وطننا وإلى حقيقة أننا نهدر هذه الطاقات ، إن الكثيرين من الشيوخ المتزمتين والمحافظين ينصتون بوقار لما يقوله «الخواجات» عن الإسلام ويستنطقونهم ليقروا أن الإسلام دين التسامح والفطرة ولكنهم يسلكون مع الباحثين المجتهدين فى وطنهم سلوك الشرطى المتربص الذى يقوم باسوأ حملات التفتيش فى الضمائر.

يحكى المخرج الفنان «صلاح أبو سيف» عن تجربة له مع أحد أصحاب الفرق المسرحية فى مدينة المحلة فى الأربعينيات ، وكان صاحب الفرقة يبحث عن مخرج لأحد العروض ، وحين قدم صلاح أبو سيف نفسه قال له صاحب الفرقة:

- لا.... أنا أريد مخرجا «خواجة» ليكون العرض جميلا يبهر المتفرجين .

وكان أن وضع صلاح أبو سيف خطة الإخراج وقدمها لصاحب الفرقة باسم «سالادينو بوسيا» الذى هو صلاح أبو سيف فرضى عنها صاحب الفرقة واعتبرها فتحا فى الفن المسرحى.

* * * *

اخترنا لكم الديوان الصغير من أعمال الشاعر «إبراهيم ناجى» الذى يقول عنه مقدم ديوانه سامى الكيالى أنه «كان يسلط أحدث أضواء علم النفس على أدبه، ويقول هو عن نفسه- وكان طبيبا- إننى «أزاول الطب كأنه فن، وأكتب الأدب كأنه علم، أى أراعى فيه المنطق والتحديد والوضوح...»

وكان ناجى يمارس مهنته بروح إنسانية وكثيرا ما كان يدفع للفقراء ثمن الدواء من جيبه، ومع ذلك فقد كافاته الحياة بالألم والحب الخائب

والمرض الطويل...
سوف نطل عبر ديوان ناجي الصغير على أهم خصائص عالمه، هو الشاعر الحزين المتألم الذى كان طريقه إلى المعرفة شأنه شأن كبار المتصوفة والفلاسفة طريقا مليئا بالأشواك ندرت فيه الورود:

«كل شيئ صار مرا فى فمى
بعدما أصبحت بالدنيا عليما
آه من يأخذ عمرى كله
ويعيد الطفل والجهل القديما»
والمعرفة عبر الألم عطش أبدي ولا رواء:
ظمأ على ظمأ على ظمأ
وموارد كثر ولم أردِ

وقد اختار لكم الشاعر حلمى سالم مدير التحرير مجموعة القصائد التى غنتها أم كلثوم «لناجى»، وسوف تكون تجربة القراءة لهذه القصائد شيئا مختلفا ذا طعم آخر إذ نقارن فى اللاوعى على الأقل بين الصورة والإيقاعات والمجازات فى كل من الإنشاد والقراءة الذاتية، وهى لا شك تجربة ممتعة لابد أن تختلف عن القراءة العادية التى لاشحنات مسبقة لها .

وإذا كان «إبراهيم ناجى» بين مدرسة «أبوللو» قد تجرأ على وحدة القافية فى الشعر وهو ما مهد لولادة قصيدة التفعيلة بعد ذلك فلابد أنكم لاحظتم فى العدد الماضى كيف أن شاعرا كبيرا مثل «الجواهرى» حافظ على عمودية القصيدة بالتزام صارم كان يواجه فى بعض الأحيان مآزق حقيقية ويضطر لاستخدام كلمات مهجورة وملتبسة حتى يحافظ على وحدة القافية بما يعنى أن كلا من الإطار والبنية القديمين كانا قد تآكلا وضاقا عن حاجات عصر جديد ، وكان لابد أن يتغير الشعر كما تغيرت الحياة.

ورغم أنه كان من حظنا وحظكم أن شائعة قوية ترددت حول إسقاط الجنسية العراقية عن «الجواهرى» فنشرنا له ديوانا صغيرا، إلا أننا تبينا فيما بعد أن قرارا ما لم يتخذ وقد كذبت الدوائر الرسمية العراقية هذه الشائعة ، وهو خطأ نعتذر عنه، ونعدكم أن ندقق معلوماتنا بصورة أفضل و أن نتحقق منها من أكثر من مصدر خاصة وأن الإعلام قادر بالإلحاح على تحويل الإشاعة أو مجرد النكتة إلى خبر يمشى على قدمين.

المحررة

ملف
العدد

فيلم « يوسف شاهين »
« المهاجر » أمام القضاء

النص الكامل للأوراق القضائية الأساسية فى دعوى مصادرة الفيلم ودعوى الإفراج عنه

القسم الأول

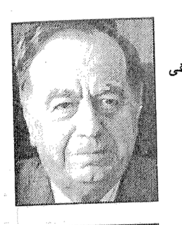
توثيق وتحقيق:
صلاح عيسى

تقديم

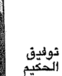
أهم قضايا التاريخ الفنى المعاصر

تعد قضية فيلم "المهاجر" واحدة من أهم قضايا التاريخ الفنى والفكرى فى النصف الثانى من هذا القرن، إذ لم يسبق - على سبيل القطع - أن صودر فيلم سينمائى بحكم قضائى..............(١) وللأسباب التى صودر بسببها هذا الفيلم. فمنذ عرفت مصر عرض "الشرائط السينماتوغرافية" وهى تخضع لقاعدة الحصول على الترخيص قبل العرض أو قبل التصوير أو الترخيصين معا، فضلاً عن أن القرارات والقوانين المنظمة لذلك، كانت - وما تزال - تعطى الجهة الإدارية المنوط بها الترخيص بالعرض، الحق فى سحب هذا الترخيص إذا ما تغيرت الظروف التى صدر فيها، أو إذا نشأ رأى عام يعترض على عرض الفيلم أو أجزاء منه فلم تكف لدى هذه الجهات حاجة للسعى باستصدار حكم بالمصادرة...........................(٢).

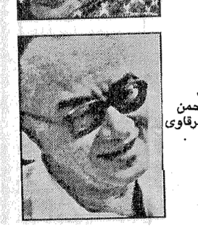
بل إن الحكم بالمصادرة - فى حالة "المهاجر" - لم يصدر بناء على طلب من الجهة الإدارية - وهى الرقابة على المصنفات الفنية - بل إن وكانت هى نفسها من بين الجهات التى صدر ضدها الحكم الابتدائى، والتى خاضت معركة التقاضى فى مرحلتها التالية، التى انتهت بالسماح بعرض الفيلم، وماتزال تواصل خوض المعركة المستمرة إلى الآن، دفاعاً عن قرارها، وعن اختصاصاتها.. وهى واحدة من الحالات النادرة، التى يقف فيها جهاز بيروقراطى، يفترض أنه كأمثاله يتسم بالخوف والتردد، هذا الموقف الذى يلفت النظر.



مصطفى العقاد



توفيق الحكيم



عبد الرحمن الشرقاوى

وفضلا عن ذلك فإن المحكمة التى قبلت دعوى مصادرة فيلم "المهاجر" وأجابت المدعى إلى طلباته ، هى - على مدى علمنا - أول محكمة مصرية تقبل دعوى "حسبة........."(٣) فى قضية تتعلق بعمل فنى ، على الرغم من إقامة عدد من هذه الدعاوى خلال السنوات الخمس عشر السابقة، كان من بينها المطالبة بمصادرة فيلم "الأفوكاتو" بدعوى اساءته للمحامين والقضاة ، ودعوى إيقاف عرض المسلسل التليفزيونى الأمريكى "فالكون كريست".. وخروجه عن الآداب العامة ، ومصادرة أغنية "من غير ليه" آخر ما لحنه الموسيقار الراحل "محمد عبد الوهاب" بدعوى أن كلماتها تعترض على القضاء والقدر والإيمان بهما من أصول الإعتقاد لدى المسلمين ، وهى قضايا رفضها القضاء جميعها ، استنادا إلى قانون المرافعات الذى ينص على عدم قبول أى طلب أو دفع لا تكون لصاحبه فيه مصلحة قائمة وإلى عديد من الأحكام القضائية السابقة.

ومما يجعل قضية فيلم "المهاجر" حالة خاصة متفردة ، هو الطابع الدينى الذى أضفاه عليها المدعى باستناده أولاً - إلى المادة الثانية بالدستور ، التى تنص على أن "الإسلام دين الدولة الرسمى والشريعة


خيرى شلبى

الإسلامية المصدر الرئيسى للتشريع" فى إقامة دعوى الحسبة"، وبادعائه - ثانيا - بأن الفيلم يجسد شخصية أحد الأنبياء ، فاعاد بذلك إحياء مسالة تصوير الشخصيات المقدسة دينيا بغير الكلمة - أى بالصورة والتمثيل - وهى من المسائل المستحدثة ، إذ "لايوجد - كما يقول الكاتب الإسلامى المعروف "فهمى هويدى" - نص شرعى يحرم تصوير الأنبياء أو تجسيدهم ، كما أنه ليس هناك رأى فقهى سابق في المسألة ، لأنها لم تثر من قبل ، إلا أن الحظر - كما يقول - اجتهاد حديث اتفق عليه علماء المسلمين"..................(٤).

وإذا كان هناك إجماع بين علماء المسلمين على عدم جواز "تجسيد" شخصية النبى محمد صلى الله عليه و سلم ....(٥)، فإن هناك شواهد كثيرة تدل على أن نطاق هذا الحظر قد اتسع ليشمل عدم جواز تجسيد شخصيات آل البيت والخلفاء الراشدين والعشرة المبشرين بالجنة، والصحابة ، وهذا التوسع ليس من الأمور المتفق عليها بين جميع علماء المسلمين ، ومن الأدلة البارزة على ذلك أن فيلم "الرسالة" الذى انتجته المؤسسة الليبية العامة للمسرح والخيالة" وأخرجه المخرج السورى "مصطفى العقاد" - قد عرض فى الدول العربية والإسلامية ، بموافقة من علمائها، وإقرار من مراجعها الدينية التى اشادت بالدور الذى لعبه الفيلم في نشر الدعوة للإسلام وفى تاكيد الإيمان به ، بل وتاثر به بعض من غير المسلمين، فاعتنقوا الإسلام .. ومع ذلك فقد اعترض "الأزهر" على عرضه في مصر ، بسبب تجسيده لشخصية سيدنا "حمزة بن عبد المطلب" - عم الرسول عليه السلام -........(٦) ومنها - كذلك - أن علماء المسلمين من الشيعة ، لا يحرمون تجسيد شخصية "الحسين" - رضى الله عنه - وغيره من آل البيت ، بل إن إعادة "مسرحة" مذبحة كربلاء، التى استشهد فيها ، وتقمص شخصيته ، من الطقوس التى يمارسونها إبان احتفالهم بيوم عاشوراء.

ويلاحظ في هذا السياق ، أن نطاق الحظر ، قد اتسع

يوسف وهبى أول من دافع عن تمثيل شخصيات الأنبياء على الشاشة فى عام ١٩٢٦

تدريجيا، فلم يعد قاصرا على نبى المسلمين ....(٧)، بل شمل أيضا كافة الانبياء والرسل السابقين عليه ، ومنهم "يوسف" و"موسى" و"عيسى" عليهم السلام جميعا، على الرغم من أن اليهود والمسيحيين - مثلا - لا يحرمون تصوير أنبياءهم، بل إن هذا الحظر ، قد جاء بعد أن شاهد المصريون عشرات الأفلام الأوربية والأمريكية التى تجسد سيرة كل منهم ، والتى كان مسموحا بعرضها ، إلى أن سحبت الرقابة ترخيص عرض هذه الأفلام ، وتوقفت عن إعطاء مزيد من التراخيص للجديد منها.............(٨).

ومع أن التباين فى الإجتهاد حول هذه المسألة ، كان ومايزال يحتاج إلى حوار جاد وعميق ومسئول بين علماء الدين من المسلمين وغير المسلمين ، وبينهم جميعا وبين السينمائيين والمسرحيين ، لعل المناقشة تفتح الباب لاجتهاد جديد حولها في ضوء الاجتهاد الدينى الذى يرى تضييق نطاق الحظر إلى أدنى درجة ممكنة ، ويجد فى تجسيد كل تلك الشخصيات ، أو الكثرة منها ، فى أعمال فنية ، مما يرسخ الإيمان بالرسالات السماوية، وينشر فضائلها بحكم أن تأثيرها على الناس - وخاصة الشباب - أكثر من تأثير الكتب التى تروى سير هذه الشخصيات ، فى زمن يتراجع فيه - عموما - تأثير الثقافة المكتوبة، ليتقدم تأثير الثقافة البصرية من سينما وتليفزيون ومسرح..

ومن سوء الحظ أن المناخ الذى أحاط بقضية فيلم "المهاجر" قد حال دون أن تأخذ هذه القضية حظها من المناقشة ، بسبب تطرف وتزمت وجهة النظر التى وقفت وراء المطالبة بمصادرته ، التى عبرت عن احتقار باطنى وظاهر للفن والفنانين، وعن استعلاء سمج على الآخرين، بتوهمها بأنها أقرب إلى الله منهم، وعجزها عن الحوار أصلا ، فضلا عن تدنى مستوى تذوقها للأعمال الفنية ، وقراءتها الجاهلة لها ، وتردد المستنيرين من رجال الدين عن إبداء آرائهم فى هذه المسألة، بسبب مناخ الإرهاب الفكرى والدينى الذى يشيعه المتزمتون فى الحياة الاجتماعية والفكرية ، والتزام الجهة الأخرى موقف الدفاع الذى فرض عليها العزوف عن فتح الموضوع أصلا لكى لا يعتبر اعترافا منها بأن الفيلم يجسد شخصية النبى يوسف ، فى حين أنه ليس كذلك..

والحقيقة أن "يوسف شاهين" على الرغم من موقفه الحرج - كان الوحيد الذى خاض عباب هذه المعركة ، ففضلا عن مغامرته المثيرة بالتفكير فى إخراج فيلم يجسد شخصية النبى يوسف ، في البداية ، ثم عدوله عن التجسيد إلى الاستلهام فى فيلم "المهاجر" ، فقد أومأ إلى الموضوع ، بأفكار موجزة ولكنها بالغة العمق.

وقد يكون من المفيد، أن يعاد فتح باب الاجتهاد فى هذه المسألة، انطلاقا من أن حظر ظهور الشخصيات الدينية ، ليس نصا شرعيا ، أو فقهيا ، لكنه اجتهاد بشرى قابل للصواب والخطأ ككل الاجتهادات ، ومع الاعتراف بأن لدى

الذين يؤيدون التوسع في الحظر ، مخاوف منطقية ، إلا أن الشواهد تؤكد أن معظم مخاوفهم مبالغ فيها.
وكان الوجه الآخر للطابع الديني الذي حاول صاحب الدعوى إضفائه عليها ، هو سعيه المستميت لإقحام الأزهر في الدعوى لمقاضاته في عريضتها ، ليس لخطأ وقع فيه، ولكن لتوريطه وابتزازه .. ومن المؤسف أن "الأزهر" قد استجاب لهذا الابتزاز ، وخاض المعركة القضائية، بعد أن نجح - صاحب الدعوى - في استصدار قرار من محكمة أول درجة ، يطلب رأيه في الفيلم ، ثم تورط الأزهر في القضية أكثر، أثناء نظر الاستئناف ، وهي مسألة بالغة الأهمية لتعلقها أولا بالبناء المؤسسي للدولة الذي يقوم على سلطات حددها الدستور الذي لم يعتبر الأزهر سلطة من سلطاته والذي يقوم على قوانين ، ليس فيها ما يعطي للأزهر سلطة الرقابة على المصنفات الفنية ، بما في ذلك قانونه هو نفسه ، الذي ينظر إليه باعتباره معهدا دينيا ، يحاور ولا يتهم ، ويصحح ولا يعطي صكوك غفران ويبحث ويجتهد ويبشر ويدعو، فمن اقتنع واستجاب ، فأجره عند الله ، ومن لم يقتنع أو يستجب فعقابه عنده، بما في ذلك السلطة الزمنية التي حددها الدستور على وجه التخصيص ، وأناط بها إدارة شئون الناس ، وتتحمل وزر أخطائها أمامهم، وأمام الله عز وجل . وقد كان من رأي كثيرين أن توريط الأزهر في مثل هذا النوع من القضايا ، يسيء إليه ، ويؤثر فيما له من هيبة ومكانة ويدخله في خصومات تحركها شهوات ينبغي له أن ينأى بنفسه عنها ، بعيدا عن المحاولات المحمومة التي يبذلها المتزمتون لتحويله إلى "سلطة دينية" لايعترف بها الإسلام.
وتثير القضية على الصعيد الفني مسألة قراءة المتزمتين دينيا والمتعصبين قوميا للنصوص الأدبية والفنية من خارجها لا من داخلها، بينما يحكمون على المبدعين من داخلهم ، ويفترضون في أنفسهم



يسرا - الكاهنة سميهت

العلم بما يجري داخل رؤوسهم فيحاكمونهم ويحكمون عليهم ، استنادا إلى نوايا يفترضونها فيهم ، ودون التوقف عند إبداعاتهم كعمل موضوعي منفصل عن ذواتهم ، كما تثير كذلك مسائل تتعلق بالفرق بين "تجسيد" الشخصيات التاريخية والدينية في الأعمال الأدبية والفنية ، وبين استلهام هذه الشخصيات لإبداع عمل فني ليس له صلة بسيرهم المدونة في الكتب المقدسة ، ولايدعي أنه عمل تسجيلي أو وثائقي...
تلك جوانب من القضايا القانونية والفكرية والفنية المهمة التي فجرتها قضية فيلم "المهاجر" فدفعتني للتفكير في توثيقها، وهو نشاط لا يعتني به كثيرا المهتمون بشئون الأدب والفن والتاريخ على الرغم

من أهميتها..........(٩).

وبعد دراسة البدائل المتعددة ، استقر رأيي على أن أتخذ من الأوراق القضائية أساسا لهذا التوثيق ، ليس فقط لأن المعركة حول الفيلم قد جرت في ساحة القضاء ، ولكن كذلك - لأن هذه الأوراق لم تنشر من قبل نشرا عاما ، بعكس غيرها من وثائق المعركة التي أثارها الفيلم مما نشر على صفحات الصحف ويمكن العودة إليه في نطاقه.

ومع أن الأوراق القضائية ، من أهم مصادر التاريخ، إلا أنها بصفتها تلك ، تتسم بعيوب كثيرة، فهي تحفل بكثير من المتكرر والمتشابه والديواني والبيروقراطي الذي لا أهمية له ، وهي لا تخلو من التناقض وربما الافتعال الذي يصطنعه أطراف النزاع القضائي، فضلا عن الجوانب القانونية المحضة ، التي قد تهم المشتغلين بالقانون ، ولا تعني غيرهم من المهتمين بالتاريخ السياسي أو الاجتماعي أو الفكري أو الفني ، مما يفرض على من يتصدى لنشرها - كوثائق تاريخية - أن يختار الأساسي من بينها ، وأن ينشره بطريقة تيسر على القارئ استيعابه واستخلاص ما يرغب في استخلاصه منها.

وفي هذا السياق يهمني



طه حسين

أن ألفت نظر القارئ إلي ما يلي:

أولاً :

إن هذه المجموعة ليست كل "الأوراق القضائية" المتعلقة بقضية فيلم "المهاجر: ولكنها - كما ورد في عنوان الملف - الأوراق الأساسية منها ، وهي - بشكل عام - معظم ، وأهم ، هذه الوثائق.

ثانياً :

إن تحديد ما هو أساسي، وقد استند علي تقييمي الخاص لكل وثيقة على حده ، اعتمادا علي خبرتي في التعامل مع الأوراق القضائية بصفتها وثائق تاريخية ، وبشكل عام فقد استبعدت المكرر والديواني وما ليس له دلالة وما لا فائدة من نشره، كما استبعدت ما يمكن اعتباره إجراء قانونيا شكليا وفرعيا ، مثل الاستشكالات في تنفيذ الأحكام . أما القاعدة الموضوعية التي تم على أساسها الاختيار ، فهو أن تعبر الوثيقة عن رأي طرف من أطراف النزاع ، ومع أنني كنت - ككثيرين غيري من الكتاب والباحثين الذين وقفوا في صف "يوسف شاهين"، أثناء نظر الدعوى ،إلا أن ذلك لم يكن له أثر في اختيار الوثائق، ليس حرصا على موضوعية العلم وحده ، ولكن إيمانا مني ، بأن معرفة أفكار الآخر على لسانه ، هي أساس أي حوار معه، أو رفض له . ومن هنا جاء حرصي على الحياد التام بين طرفي النزاع ، أثناء اختيار الوثائق.

ثالثاً :

إنني التزمت بنشر النصوص الكاملة للوثائق المختارة ، ولم أحذف منها كلمة واحدة. إلا حين أعجز عن قراءتها في الأصل ، ودون إضافة إلا حين يكون ذلك استدراكا لخطأ وقع فيه كاتبها فسقطت منه كلمة أو كلمات ، لا يستقيم السياق دون إضافتها ، وقد أشرت في المتن إلى النقص في الأصول بحاصرتين هلالتين بينهما عدة نقط هكذا(.....)، إشارة إلى أن هناك كلام قد سقط من الأصل كما وضعت كل ما أضفته بين حاصرتين طولتين تفصل بينهما الكلمات المضافة هكذا "......".

رابعاً :

إن اختيار عدد من الوثائق الأساسية لنشرها ، لم يحل دون استخدام الوثائق التي لم تنشر ، في تحقيق وتدقيق المنشور منها ، أو حين يكون ذلك ضروريا للربط بينها ، وبشكل عام يمكن القول ، بأن كل وثائق القضية قد أشير إليها سواء بنشر نصها الكامل في المتن ، أو بالإشارة إلى مضمونها أو الاقتباس منها في الهوامش.

خامساً:

وفضلا عن تحقيق الوثائق الرئيسية بالوثائق الفرعية، فقد اعتمدت في التحقيق على عدد من المراجع والمصادر الأخرى ، من بينها حوارات أجريتها مع عدد من الشخصيات ذات الصلة بالموضوع لاستيضاح بعض النقاط ومقالات وأخبار وتحقيقات نشرتها الصحف ، وخاصة المعلومات الواردة في الأحاديث الصحفية التي أدلت بها كل أطراف النزاع، ومواد القوانين والقرارات الوزارية التي ترد إليها إشارات في الوثائق، واستندت إلى مصادر أخرى - كالمقالات والأبحاث والموسوعات - في شرح ما قد يغم علي القارئ من مصطلحات ، وفي إضافة ما يتطلبه تدقيق الحقائق من معلومات كما حرصت في تعليقي على أن أشارك القارئ في قراءة الوثائق



نجيب محفوظ

وفي فهمها بلفت نظره إلى دلالة بعض العبارات والأفكار ، وبتصحيح ما قد يكون بها من نقص أو خطأ في المعلومات ، وبنقل وجهة نظر الطرف الآخر، ومع أن من واجب القارئ أن يرجع إلى هذه الهوامش ، فمن حقه أن يضرب صفحا عما قد يكون بها من آراء لا تعجبه، وأن يستخرج بنفسه ما يراه من دلالات الوثائق.

سادساً:

إنني رتبت الوثائق ، ترتيبا تاريخيا ، ورقمتها بأرقام متسلسلة في سياق واحد ، ولكنني قسمتها إلى أربع مجموعات:

المجموعة الأولى: الوثائق السابقة على عرض فيلم "المهاجر" ، وعلى إقامة الدعوى القضائية بطلب مصادرته وتتعلق بما دار حول سيناريو فيلم "يوسف الصديق" بين "يوسف شاهين" والأزهر، وبين الرقابة والأزهر حول فيلم "المهاجر" بعد أن صرحت به الرقابة ، وفي أعقاب الشكوى التي أرسلها السيناريست جابر عبد السلام بهذا الشأن.

المجموعة الثانية: وهي تضم وثائق المرحلة الأولى من التقاضيء التي تبدأ بدعوى "الحسبة" التي أقامها المحامي "محمود أبو الفيض" ، أمام الدائرة ٦ مستعجل بمحكمة عابدين الجزئية - الدعوى رقم ٦٢٣٦ لسنة ١٩٩٤ - ووقائع جلسات المحكمة ، ثم الحكم الذي أصدرته المحكمة برئاسة الأستاذ "جبر إبراهيم جبر" رئيس المحكمة ، بمصادرة الفيلم.

المجموعة الثالثة: وهي تضم وثائق المرحلة الثانية من التقاضي ، التي تبدأ باستئناف "يوسف شاهين" للحكم الذي صدر ضده، وانضمام عدد من الشخصيات العامة إليه، وتنتهي بصدور الحكم بالإفراج عن الفيلم.

المجموعة الرابعة:وثائق المرحلة الثالثة من التقاضي ، التي تبدأ بإقامة أحد المواطنين المسيحيين لدعوى قضائية بطلب مصادرة الفيلم، و بإقامة محمود أبو الفيض لدعوى أخرى ،

بصفته رئيسا لطريقة صوفية ، وهي قضايا ماتزال قيد النظر حتى الآن...والحقيقة أن تجميع وتحقيق هذه الوثائق ، ما كان يمكن أن يتم دون الدعم والمعاونة التي لقيتها من كثيرين ، ساعدوني على جمع الوثائق وفي تحقيقها ، وفي هذا الصدد أتقدم بالشكر للأساتذة "هشام مبارك" و المدير التنفيذي لمركز المساعدة القانونية لحقوق الإنسان "ياسر عبد الجواد" و "ناصر محمد أمين" المحامين، فإلى ثلاثتهم يعود الفضل الرئيسي في تزويدي بالوثائق، والفنان "خالد يوسف" والأستاذ "حمدى سرور" المدير العام السابق للرقابة على المصنفات الفنية اللذين تحملا بصبر أسئلتي الكثيرة وساعداني على فهم جوانب كثيرة من خلفيات هذه الأوراق، والأستاذ "مجدى حسنين" - سكرتير تحرير أدب ونقد - وأسرة قسم الأرشيف والمعلومات بجريدة "الأهالي" الذين ساعدوني على جمع كثير من مراجع التحقيق.وسوف أكون سعيدا، إذا تلقيت من المهتمين بالموضوع، ما يصوب ما قد أكون قد وقعت فيه من أخطاء، أو يضيف ما لم أصل إليه من معلومات بشأن هذه القضية.

صلاح عيسى

هوامش المقدمة:

(١) يستثنى من ذلك الحكم الذي صدر بمصادرة فيلم «الجاسوسة حكمت فهمي»- تأليف «بشير الديك» وإخراج «نادر جلال» وبطولة «نادية الجندى» و «حسين فهمى» - وتأيد بعد ذلك في الاستئناف.. بناء على طلب ابنها الدكتور مجدى عبد الجواد، الذى اعتبر الفيلم يسئ إلى سمعة والدته، ولأنه انتج دون موافقتها أو موافقته، وبعيداً عن اشرافها، وهو ماأخذ به الحكم الذى لم يلتفت أحد إلى خطورته، رغم تنبيهنا إلى أنه يرتب حقا لورثة الشخصيات العامة في التاريخ لها طبقا لعواطفهم تجاهها، فيمس بذلك حرية البحث التاريخي (راجع تعليقين لنا حول الموضوع بعنوان : التاريخ على واحدة ونص- أدب ونقد ١٩٩٤- والتاريخ في خانة المحظورات: الهلال ١٩٩٥)

(٢) وهو ما يعرف بالرقابة السابقة، أى خضوع العمل الفنى أو الأدبى للرقابة قبل عرضه بشكل مباشر، أو طرحه للتداول بإحدى طرق الاستنساخ، وهو ماياخذ به القانون المصرى فيما يتعلق بالمصنفات الفنية السمعية، والسمعية البصرية وينيط سلطة هذه الرقابة بوزارة الثقافة، التى تمارسها من خلال إدارة متخصصة هى الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية، ويأخذ به كذلك فيما يتعلق بطباعة المصحف الشريف وينيط سلطة الرقابة عليه بإدارة البحوث والنشر التابعة لمجمع البحوث الإسلامية بالأزهر. أما بقية الكتب والصحف فهى تخضع لما يعرف بالرقابة اللاحقة، إذ يجوز للنيابة العامة، التحفظ عليها إذا وجدت أنها نشرت ما يخالف القانون، وترفع الأمر للمحكمة- المختصة لتطلب المصادرة. ويستثنى من ذلك حالة الطوارئ التى تجيز فرض رقابة مسبقة على المطبوعات، وبعض الأمور الخاصة بالقوات المسلحة وهيئة المخابرات العامة التى لا يجوز نشرها قبل الحصول على إذن مسبق منها.

(٣) الحسبة: نظام من النظم الإسلامية التى تطور معناها واختلفت تطبيقاتها مع تطور الزمن، والمشترك بين معانيه وتطبيقاته هو أن صاحب الحسبة، أو المحتسب هو المسئول عن المحافظة على النظام العام والآداب ومراقبة الأسواق والأسعار ووقف ما يخالف الشرع والقانون في سلوك الناس ومعاملاتهم، ويستند هذا النظام على اجتهاد بعض فقهاء المسلمين فى تفسير آيات الأمر بالمعروف والنهى على المنكر فى القرآن الكريم، على خلاف بينهم فيمن لهم حق ممارستها فبينما يرى البعض منهم أن يقتصر الأمر بالمعروف



خالد النبوى فى دور « رام » أثناء التصوير فى معبد أدفو

والنهى عن المنكر على ولى أمر المسلمين أو من ينيبه عنه للقيام بهذه المهمة، أى على السلطات العامة وحدها، يرى آخرون أن هذا حق مكفول لآحاد الناس. وقد توزعت اختصاصات المحتسب فى الدولة المعاصرة بين أجهزة كثيرة مثل أجهزة الرقابة الإدارية والقضائية والشرطة والصحافة ومباحث التموين ومباحث الآداب، وغيرها ويستخدم تعبير دعوى الحسبة، فى الإجراءات القضائية، للدلالة على الدعاوى التى يقيمها أصحابها. «حسبة لله عز وجل» أى لحسابه، ودفاعا عنه، دون أن تكون لهم مصلحة شخصية فى إقامتها. (راجع فى هذا الصدد: د. عبد الله مبروك النجار: الحسبة ودور الفرد فيها فى ظل التطبيقات القانونية المعاصرة- ملحق لمجلة «الأزهر»- عدد مايو ١٩٩٥/ ذى الحجة ١٤١٥هـ)

(٤) فهمى هويدى: «المهاجر وعبرته» الأهرام ١٩٩٥/٢/١- وهو يلخص وجهة نظرهم- التى يراها صحيحة- بأنهم ينطلقون من الرؤية الإسلامية الفلسفية التى تعتبر الدين موقفاً والأنبياء رموزا ترتبط بقيم عليا وخلق رفيع وسلوكيات نبيلة، يتوارى فى ظلها جسد الشخص وهيئته ويبقى منها النموذج، وهو مايمكن أن يخدشه «التجسيد» عموماً، إذ سيقوم به ممثل سبق له أن قام بأدوار الشرير أو المهرج أو العابث، أو سيقوم بأدوار مشابهة فيما بعد فضلاً عن أن السماح بتجسيد الأنبياء فى عمل فنى يفتح باب الاجتهاد الفنى فى تصويرهم بما قد يسئ إلى أشخاصهم. ولم يشر الكاتب إلى حجج أخرى تتعلق بغير الأنبياء من الخلفاء الراشدين والصحابة.

(٥) أثيرت مسألة تجسيد الرسول عليه السلام فى الأشرطة السينما توغرافية، لأول مرّة فى مارس ١٩٢٦، عندما نشرت الصحف خبراً يفيد بأن إحدى شركات السينما الفرنسية كلفت المخرج التركى «وداد عرفى» بإخراج فيلم سينمائى يدور حول حياة الرسول، وأنه اختار الممثل المسرحى المعروف «يوسف وهبى» ليجسد شخصية النبى محمد، والتقط له صوراً بمكياج الدور، وأثار الخبر معارضة واسعة بين الشخصيات الدينية، وقد دافع «يوسف وهبى» عن نفسه قائلاً أن الهدف من الفيلم هو الدعوة والإرشاد للدين الإسلامى، وأنه قبل الدور لرفعة شأن الرسول وتصويره أمام العالم الغربى بشكله اللائق به، وأن من الأفضل أن يقوم بالدور ممثل مسلم بدلاً من أن يقوم به غير مسلم، طالما أننا لا نستطيع

أن نحول بين شركات السينما الأجنبية وبين إخراج فيلم عن النبي- ولكنه اضطر لرفض الدور احتراما لقرار مشيخة الأزهر التى رأت فى ذلك إهانة للدين (راجع التفاصيل فى: أحمد الحضرى- تاريخ السينما فى مصر- الجزء الأول ١٨٩٦/١٩٣٠- مطبوعات نادى السينما بالقاهرة- ط ١- ١٩٨٩ - ص ١٩٩-٢٠٧)

(٦) يؤكد «حمدى سرور»: المدير العام السابق للرقابة على المصنفات الفنية، أن سيناريو فيلم «الرسالة»- الذى ألفه «توفيق الحكيم» و«عبد الرحمن الشرقاوى» و«نجيب محفوظ» - قد عرض على الأزهر ووافق عليه، واشترط ألا يعرض الفيلم فى أى مكان فى العالم قبل أن يعرض عليه أولاً، ولكن مخرج الفيلم خالف هذا الشرط، فرفض الأزهر الموافقة على عرضه، أو على رؤيته. (حديث شخصى مع حمدى سرور فى مايو ١٩٩٥) ولكن الشائع مما ينشر فى الصحف هو ما ذكرناه.

وهناك احتمال بأن يكون الأزهر قد تراجع عن موافقته السابقة على السيناريو ، فى ظل سياسة توسيع نطاق الحظر على ظهور الشخصيات الدينية، فتعلل بهذه الحجة الشكلية ليمنع عرض الفيلم.

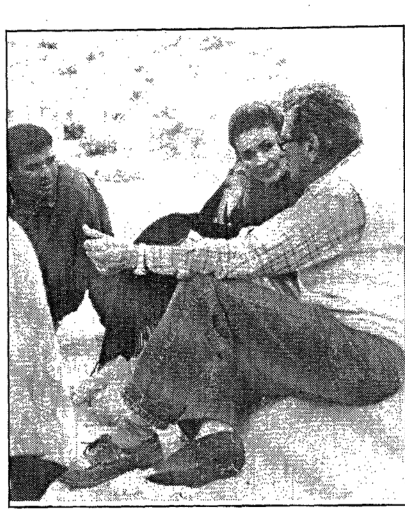
(٧) لم يقنن حظر ظهور الأنبياء والشخصيات الدينية فى المصنفات الفنية الابصدور قرار وزير الثقافة «جمال العطيفى» رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦- راجع تفاصيل القرار فى هامش رقم ٣٠ من هوامش الوثيقة رقم ٧- لكن الحظر كان قائماً فيما يتعلق بشخصيات الرسول وآل البيت والخلفاء الراشدين استناداً إلى آراء رجال الدين وفتاوى الأزهر. وكان ذلك سببا فى قلة عدد الأفلام السينمائية التى تتناول التاريخ الإسلامى، وخاصة فى مرحلة البعثة النبوية وصدر الإسلام، وهى الحقبة التي كان ينصب عليها الحظر حتى ذلك الحين، وكان أول فيلم سينمائى مصرى يتناول هذه الحقبة هو فيلم «ظهور الإسلام» المأخوذ عن كتاب «طه حسين» المعروف «الوعد الحق» ، وقد عرض فى عام ١٩٥١ عن سيناريو وإخراج وإنتاج لـ «إبراهيم عز الدين» ومن تمثيل كوكا وعماد حمدى. وهو يتناول سيرة «آل ياسر» ، من طلائع الذين دخلوا فى الإسلام، وقد نجح نجاحاً مذهلاً على الرغم من القيود التى وضعت على ظهور شخصيات الكتاب الرئيسية ومنهم الرسول وصحابته الأوائل، وقد استعيض عنهم بظل أو بقعة ضوء وحل الرواى محلهم فى إلقاء الحوار وشجع نجاح الفيلم المنتجين على دخول هذا المجال ، لكن تواصل المحظورات، أدى إلى ضعف الأفلام التالية، فلم يعرض منها سوى سبعة أفلام فقط خلال عشرين عاما بين ١٩٥١- و ١٩٧٢- هى «ظهور الإسلام» (١٩٥١) و«بلال مؤذن الرسول» (١٩٥٣) و«خالد بن الوليد» (١٩٥٨) و«الله أكبر» (١٩٥٩) «وهجرة الرسول» (١٩٦٤) و «فجر الإسلام» (١٩٧١) و «الشيماء أخت الرسول» (١٩٧٢).

(٨) قال لى المرحوم «جمال العطيفى» فى حديث شخصى جرى بيني وبينه فى مكتبه عام ١٩٧٦، أنه أصدر هذا القرار - الذى أثار معارضة واسعة بين المثقفين لنصوصه الأخرى التى لا تتعلق بحظر ظهور الشخصيات الدينية- لكى يخفف ضغط المتدينين المتزمتين على وزارته، وأنه ليس فى نيته تطبيقه. وهو ما أكده «حمدى سرور» - مدير الرقابة على المصنفات- الذى قال لى بأن القرار لم يكن يطبق، إلا فى الجزء المتعلق بتجسيد الشخصيات الإسلامية المقدسة فى المصنفات الفنية، وأن الرقابة لم تسحب تراخيص عرض الأفلام الاجنبية التى يظهر فيها السيد المسيح عليه السلام بل ظلت تجدد ترخيص العرض العام لأشهر هذه الأفلام وهو فيلم «حياة وآلام السيد المسيح» حتى عام ١٩٨١، حيث كان يعرض فى المناسبات الدينية المسيحية كعيدالقيامة وعيد الميلاد فى سينما «رومانس»

القريبة من حي شبرا حيث يسكن عدد كبير من الأسر المسيحية المصرية، إلى أن حدث فى عام ١٩٨١، وبعد مقتل الرئيس السادات، أن تعرضت إحدى دور السينما التى كانت تعرضه بمدينة «أسيوط» لحريق متعمد أثناء العرض، فطلبت جهات الأمن من مدير الرقابة آنذاك - صلاح سالم- سحب ترخيص العرض العام للفيلم، فاستجابت لطلبها، ولكن ذلك لم ينسحب على نسخ الفيديو التى ما يزال الترخيص بتداولها بالنسبة لهذا الفيلم وغيره سارية، كما أن الرقابة ترخص بالعرض الخاص داخل الكنائس والجمعيات الدينية المسيحية التى تنتجها بطريركية الأقباط الارثوذكس عن حياة القديسين.

(٩) بعد المبادرات الطيبة فى هذا المجال التوثيق الذى قام به الدكتور «محمد عمارة» لمعركة كتاب «الإسلام وأصول الحكم» - مؤسسة الدراسات العربية للنشر بيروت ١٩٧٢- والتوثيق الذى قام به الأستاذ «خيرى شلبى» لقرار النيابة بحفظ التحقيق مع الدكتور طه حسين فى قضية كتاب «الشعر الجاهلى» - نفس الناشر والسنة

-



يتميز « يوسف شاهين » بأسلوب خاص به فى ادارة الممثل ، وهو يستخرج من الممثلين عادة ، طريقة فى الأداء لا تتكرر مع غيره ، وهو يقول أنه يحرص على أن يتعايش مع كل ممثل ، وأن يعرف ، وأن يتحاور فى فترة التحضير حول الشخصية التى يؤديها ، أما أثناء التصوير ، فهو لا يقول للممثل - إذا لم يعجبه الإداء سوى كلمة واحدة : مش مصدقك !

والصورة له مع يسرا ومساعدة خالد يوسف فى طريق القاهرة الاسماعلية الصحراوى كك أثناء تصوير المهاجر

وثائق قبل المهاجر

المجموعة الأولى

الوثيقة رقم ١:

تقرير الازهر عن سيناريو فيلم « يوسف الصديق »*

٧ أكتوبر ١٩٩٢

السيد الأستاذ يوسف شاهين :
............أفلام مصر العالمية - ٣٥ شارع شامبليون - القاهرة

............السلام عليكم ورحمة الله وبركاته .. وبعد :
فبالإشارة إلى خطابكم بتاريخ ١٩٩٢/٨/٣١ بشأن طلب فحص ومراجعة سيناريو فيلم (يوسف الصديق) تاليف رفيق الصبان ومن إخراجكم .
نفيد بالآتى :

١- اشتمل السيناريو المذكور على تصوير شخصيات أنبياء الله وأخوة يوسف .. وهذا أمر ممنوع شرعا . ...(١)
٢- وقعت بالسيناريو أخطاء تاريخية تخالف ماجاء فى القرآن الكريم كما هو موضح بالتقرير .
٣- وقعت بالسيناريو أخطاء فى الآيات القرآنية .
٤- بالسيناريو وصف لنبى الله يعقوب بأوصاف لاتليق بمقام النبوة " موضح بالتقرير " ..
٥- يتحدث عن سيدنا يوسف عليه السلام حديثا لايليق بمقام النبوة " موضح بالتقرير " ..
لكل هذا وغيره
يعاد إلى سيادتكم سيناريو الفيلم المذكور لإعادة صياغته من جديد مراعيا الملاحظات الموجودة بالتقرير المرسل إليكم صورته مع نسخة من السيناريو المذكور .
والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته

١٤١٣/٤/١٠
١٩٩٢/١٠/٧
مدير عام البحوث والتأليف والترجمة
" فتح الله يس جزر "

موجز

بما أسفر عنه فحص الإدارة العامة للبحـــوث والتأليف والترجمة بمجمع البحـــوث الإسلامية لسيناريو فيلم "يوسـف الصديق" (٢)

١= (سيناريو) الفيلم اشتمل على تصوير شخصيات أنبياء الله وأخوة يوسف وهو أمر ممنوع وغير جائز شرعا ...... (٣) صيانة لقدسية هؤلاء الأنبياء ، وإعمالا لمقتضى قرارى مجلس مجمع البحوث الإسلامية بجلستيه المعقودتين بتاريخ ٢٢/٢/١٩٧٢م ٢٩/٤/١٩٩٢م ....(٤)

٢- أن هناك كثيرا من الأخطاء التاريخية التى تناقض ما جاء فى القرآن الكريم حيث ورد بسيناريو الفيلم أن سيدنا يعقوب أنجب ابنه (نافتالى) من خادمته (بلعه) وهذا اتهام لنبى بما لايليق بعامة البشر فضلا عن الأنبياء .

٣- وصف نبى الله يعقوب بأنه يتلوى ألما وغضبا لأن ربه قد أنزل به العقوبة ، وأنه بدا صائحا منتحبا يعاتب ربه ويسأله



شيخ الأزهر

كيف شاءت إرادته أن يرسل وحشا يفترس هذا الجمال . وهذا الوصف والتساؤل يناقض كلية ما ورد فى القرآن الكريم من أن نبى الله يعقوب عليه السلام تذرع بالصبر عندما أنبأه بنوه بأن الذئب قد أكل أخاهم يوسف عليه السلام بينما كانوا يستبقون تاركين يوسف عند متاعهم ، بل إن القرآن الكريم يكشف صراحة عن تأكد يعقوب عليه السلام من أن ما أخبره به بنوه لم يكن مصادفا لواقع ما حدث "

هوامش

الوثيقة رقم ١

(*)يتعلق هذا الخطاب والتقرير المرفق به بسيناريو فيلم " يوسف الصديق " الذى كان " يؤرخ " لسيرة النبى يوسف ، ويجسدها استناداً إلى ما ورد فى الكتب المقدسة وهو سيناريو لم يتقدم به " يوسف شاهين " إلى الرقابة على المصنفات الفنية ، بل تقدم به في ٣١ اغسطس ١٩٩٢إلى الأزهر مباشرة ، الذى طلب تعديلات واسعة فيه ، ثم رفضه كما هو وارد فى الوثيقة التالية...

(١) نعتقد أن هناك مبالغة فى القول بأن تصوير أنبياء الله «ممنوع شرعاً» فالشرع- فى المصطلح الإسلامي- هو ما شرعه الله تعالى لعباده من العقائد والأحكام- وما فصلته السنة النبوية، وما أجمع عليه فقهاء المسلمين فيما لم يرد به نص قرآني ، اعتماداً على مقاصد القرآن (انظر: «أحمد عطية الله»- «القاموس الإسلامي» - المجلد٤- مكتبة النهضة المصرية- القاهرة ١٩٧٦- ص ٩٢)- وليس فى نصوص القرآن أوأحاديث الرسول أو إجماع الفقهاء ما يحرم تصوير شخصيات أنبياء الله، ولكن الأمر اجتهاد بشرى معاصر كما أشرنا فى المقدمة.

(٢) لم نعثر على النص الأصلي لهذا التقرير، والمنشور هنا هو صورة مجددة ومزيدة منه، وموقعة باسم الأمين العام لمجمع البحوث الإسلامية ، ومؤرخة فى ٣١ يناير ١٩٩٥، فى حين

وثائق فيلم المهاجر

قال بل سولت لكم أنفسكم أمرا فصبر جميل والله المستعان على ماتصفون "......... الآية : ١٨ من سورة يوسف ...

٤- تحدث السيناريو عن سيدنا يوسف بأنه شارك المصريين في طقوسهم وصلاتهم للأصنام مجاملا ومؤمنا بأن ربه سيسامحه ويقدر موقفه وهو أمر لايجد سندا من القرآن الكريم..

٥- أظهر امرأة العزيز وهي ترقص لاهية نشوانة وأن يوسف عليه السلام كان يرقب حركاتها وقد أخذ كفها المجروح ورفعه إلى فمه وقبله وهذا الوصف والتصوير لايليق أن يروى أو يرى في قصة نبي من أنبياء الله .

٦- جاء في المشهد السادس والثامن والتاسع أن يعقوب أعطى يوسف عباءة جده إبراهيم وقال له إن هذه العباءة هي التي أنقذت جده من النار وهي التي ستنقذه من غيرة أخوته وأنها تتسع حتى تكون مثل السماء وتضيق حتى تكون مثل المنديل وأن يوسف لما حضر إليه أخوته بعد ضمه أخاه بنيامين إليه أعطاهم هذه العباءة ليلقوها على وجه أبيه حتى يعود إليه بصره .

وهذا كله حديث خرافة فلم تكن لإبراهيم عباءة من هذا النوع ونجاته من النار إنما كانت علته أن الله تعالى سلب منها القدرة على الإحراق وجعلها بردا وسلاما عليه " قلنا يانار كوني بردا وسلاما على إبراهيم ...." الآية :٦٩ من سورة الأنبياء .. "

ولم تزل غيرة أخوته بلبسه العباءة المدعاة التي أعطاها له أبوه ، فقد تآمروا عليه وألقوه في غيابة الجب والأمر كذلك بالنسبة لعودة بصر يعقوب اليه فلم يكن سببه إلقاء هذه العباءة على وجهه وإنما كان إلقاء القميص قال تعالى :

" اذهبوا بقميصي هذا فألقوه على وجه أبي يأت بصيرا "........ (الآية : ٩٣ - من سورة يوسف) ..

٧- جاء في المشهد التاسع أن يعقوب كان يفضل يوسف وأخاه بنيامين على أولاده كافة وهذا خطأ فإن يعقوب عليه السلام قد كان أعدل من أن يفضل بعض ولده على بعض وماقاله أبناؤه " ليوسف وأخوه أحب إلى أبينا منا ونحن عصبة " - ....(الآية : ٨ من سورة يوسف) - قد كان وهما منهم ولم يكن حقيقة قررها يعقوب ..

٨- جاء في المشهد التاسع عشر مانصه :" لقد حان الوقت لتنفيذ جريمتهم البشعة ،جريمة قتل أخيهم " وهو أمر يناقض ماورد في القرآن الكريم من أن أخوة يوسف تشاوروا في قتله أو طرحه أرضا لكنهم عدلوا عن ذلك وراوا أن يلقوه في غيابة الجب ليلتقطه بعض السيارة . ...(الآية ٩ ، ١٠ من سورة يوسف)

٩- جاء في المشهد العشرين أن أخوة يوسف بعد أن استأذنوا أباهم في خروجه معهم هجموا عليه وضربوه وأن يهوذا اقترح عليهم أن يلقوه في بئر ففعلوا ووضعوا على فم البئر حجرا ومفاد ذلك أن فكرة

سبعة أفلام فقط عن مرحلة البعثة النبوية وصدر الإســـلام خلال ٧٠ سنة سينما

إلقائه في البئر قد جاءت متأخرة عن اصطحابهم يوسف بعد استئذان أبيهم وأن الهدف قد كان قتل يوسف وليس إلقاءه في غيابة الجب ليلتقطه بعض السيارة ..

وهذا أمر يناقض ماورد بالقرآن الكريم حيث يذكر أن فكرة إلقاء يوسف في البئر قد كانت سابقة على استئذان أبيهم في خروجه معهم وأن الهدف من تنفيذهم هذه الفكرة لم تكن لقتله أو لمجرد إلقائه في غيابة الجب ولكن ليلتقطه بعض السيارة .... (الآيات من ١٠ إلى ١٤ من سورة يوسف) ..

١٠ , – جاء في المشهد السادس والعشرين أن روبين عاد إلى البئر وحرك الحجر الذي على فمه وقد كان من الثقل بحيث لايستطيع أن يحركه عشرة رجال ونادى على يوسف فرآه حيا ..

كما جاء في المشهد الحادي والثلاثين أن قافلة أرسلت واحدا منها للبحث عن الآبار فوجد بئرا عليه حجر لم يستطع تحريكه فعاد إلى قومه فتعاونوا على تحريكه ثم أخرجوا يوسف من البئر وهذه المشاهد الثلاثة تناقض ماورد في القرآن الكريم الذي صور هذا الحدث بقوله تعالى : " وجاءت سيارة فأرسلوا واردهم فأدلى دلوه قال يبشرى هذا غلام "........ (الآية ١٩ من سورة يوسف) ...

ومعنى هذا أن وارد القافلة أتى البئر وأدلى دلوه فيه فتعلق الغلام به فلماراه قال يابشرى هذا غلام فلاحجر إذن ولاعودة إلى القافلة للاستعانة بها في زحزحته ، والعطف بالفاء هنا دون غيرها يدل على أنه لم تك ثمة فجوات أو عقبات تسمح بوجود أحداث لم تكن – فضلا عن أن المفهوم من عبارة القرآن الكريم أن البئر كانت عامرة بالمياه ولم تكن مغطاة بشيء وأن السيارة كانت تعلم ذلك بدليل قوله تعالى " فأرسلوا واردهم فأدلى دلوه»..

١١– جاء في المشهد الثاني والثلاثين أن أخوة يوسف تتبعوا القافلة لأخذه ثم باعوه لها.. وهذا يناقض

هوامش

الوثيقة رقم ١

يعود تاريخ أصل التقرير إلى ١٩٩٢/١٠/٧، كما هو واضح من الخطاب المرفق به. وقد قدم هذه الصورة المجددة للمحكمة محامي الأزهر في جلسة أول فبراير ١٩٩٥- واثناء نظر دعوى استئناف الحكم بالمصادرة- باعتبارها تقرير الأزهر عن فحص فيلم «المهاجر» ، بعد أن أضاف إليها فقرتان تشيران إلى أن سيناريو الفيلمين واحد، وبالتالي فإن رفض الأول يقضي برفض الثاني. وقد أجلنا نشر هاتين الفقرتين إلى سياقهما الزمني ضمن وثائق المجموعة الثالثة، واحتفظنا بتوقيع الأمين العام للمجمع على الوثيقتين، وإن كنا نرجح أن الأستاذ الدكتور «عبد العزيز غنيم عبدالقادر»، هو كاتب هذا التقرير، وكان هو الذي كتب – كذلك- تقرير فحص سيناريو «المهاجر»

– الوثيقة رقم ٥–

ومع أن سيناريو «يوسف الصديق»، لم يصور ، ولم يعرض إلا أننا حرصنا على نشر الوثائق الأساسية المتعلقة به، لأن إدعاء «التطابق» بينه وبين سيناريو «المهاجر» كان من الحجج الرئيسية التي استند إليها المطالبون بمصادرة «المهاجر»..... والمقارنة بين الملاحظات التي أخذها «الأزهر» على سيناريو «يوسف الصديق» ، وبين فيلم «المهاجر» تكشف عن الخلافات الكثيرة والجذرية بين الفيلمين، وعن الفارق بين «التجسيد» و «الاستلهام» ،

وثائق فيلم المهاجر

ما ورد فى القرآن الكريم قال تعالى « وجاءت سيارة فأرسلوا واردهم فأدلى دلوه قال يابشرى هذا غلام وأسروه بضاعة والله أعلم . بما يعملون وشروه بثمن بخس دراهم معدودة وكانوا فيه من الزاهدين ...... " الآية : ١٩، ٢٠ من سورة يوسف " ..

١٢- جاء فى المشهد الخامس والأربعين مانصه : " أن فضول يوسف وحبه للمعرفة قد جعله يترك بيته وأهله فما بالك بنا نحن ؟ هذه العبارة تشير إلى أن يوسف قد غادر أهله وبلده اختيارا ..

وهذا التعبير يناقض ماورد في القرآن الكريم من أن أخوة يوسف عليه السلام القوه في الجب وهذه السيارة قد انتزعته منه واتجهت وهو معها إلى حيث تريد وليس إلى حيث يريد وهذا تنقضه الآيات...... من ٧ إلى ١٢ من سورة يوسف ..

١٣-جاء في المشهد الثانى والثمانين أن يوسف قد كان يمارس طقوس العبادة فى مصر وهذا غريب لأن الديانة المصرية كانت تقوم على تعدد الآلهة والأنبياء معصومون عن الشرك قبل النبوة وبعدها ..

وجاء فى المشهد الرابع والثمانين أن امرأة العزيز لم تدع النساء إلى طعامها من أجل الشائعة التي انتشرت في المدينة ومفادها أنها قد راودت فتاها عن نفسه لأنه شغفها حبا وإنما دعتهم إلى الطعام لحكم صدر عليها من الكاهن وأنها هى التى قطعت يدها وليس النساء وأن يوسف لمارأى الدم يسيل من كفها غادر مكانه خلف العزيز وتناول يدها فقبلها وكانت هذه فضيحة طاطا العزيز منها رأسه وهرب الخدم وهذا كله يناقض ماسجله القرآن فى هذه القصة . ..(الآية من ٣٠ - ٣٢ من سورة يوسف)..

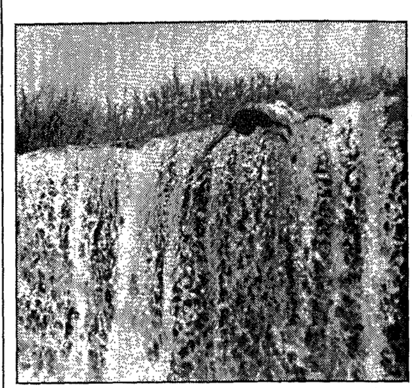
١٤- فى المشهد الثامن بعد المائة أخطاء منها أن العزيز هو الذى أخرج يوسف من الجب ومنها أن يوسف لما جلس من امرأة العزيز مجلس الزوج من زوجته رأى صورة أبيه وصورة العزيز فقام وأدار لها ظهره فجذبته من معطفه فتمزق .

وهذا الأمر يناقض ماحكاه القرآن الكريم من أن امرأة العزيز جذبت قميصه وهو المتصور في هذه الحادثة وليس المعطف ...... (الآية : ٢٥ من سورة يوسف) ...

١٥- فى المشهد التاسع بعد المائة أن يوسف لما غادر مكانه من امرأة العزيز طفق يجري حتى بلغ أسوار القصر وأن امرأة العزيز وقفت على باب جناحها تخبر زوجها بما وقع .

وهذه الرواية تناقض ماورد بالقرآن الكريم الذي بين أن امرأة العزيز قد أسرعت تلاحق يوسف وأنهما معا قد وصلا إلى الباب وراحت تبكي لزوجها ماأراد يوسف أن يأخذه منها .. والمفهوم هنا أن المقصود بالباب هو باب مخدع امرأة العزيز وليس باب جناحها أو عند أسوار القصر .... (الآية ٢٥ من سورة يوسف) ..

١٦- جاء فى المشهد العاشر بعد المائة أن زليخا اتهمت يوسف بالاعتداء عليها وأن خادما أبكم قال للعزيز انظر إلى ردائه فإن كان قد تمزق من الأمام فقد صدقت وكذب يوسف ولم يذكر دفاع يوسف عن نفسه .. وهذا الأمر يناقض ماورد



لفتت المواقع التى اختارها « يوسف شاهين » لتصوير مشاهد « المهاجر » نظر النقاد الذين قالوا بأ ن الطبيعة المصرية لم تظهر في أي فيلم بهذا الجمال . موقع التصوير فى وادى الريان بالفيوم

في القرآن الكريم من أن الذي لفت نظر العزيز قد كان شاهد من أهلها ووضع القرآن لفظ القميص بدلا من لفظ الرداء وصرح بأن القطع إذا كان من الأمام فإن امرأة العزيز تكون هي الصادقة وإذا كان من الخلف فيوسف هو الصادق - كما سجل القرآن دفاع يوسف عن نفسه وكل ذلك لم يرد في خيال المؤلف الذي سجله في هذا المشهد .. (أنظر الآيات من ٢٦ - ٢٨ من سورة يوسف) ..

١٧- جاء فى المشهد الثانى عشر بعد المائة تسجيل لحلمي الفتيين بأن أولهما رأى في حلمه كرما للعنب مزينا بالورود تتدلى منه ثلاثة عناقيد وأنه اعتصر العناقيد الثلاثة وقدم خلاصتها للفرعون ليشربها ، والآخر رأى كأن فوق رأسه ثلاث سلال فيها خبزاً يأكل منه الغير وهذا على غير ماحكاه القرآن الكريم (انظر الآية ٣٦ من سورة يوسف) ..

١٨- جاء فى المشهد الثامن عشر بعد المائة ذكر فرعون وهو خطأ لأن هذا اللقب لم يكن يخلع إلا على من ملك أرض الكنانة من المصريين ويوسف كان في

هوامش

الوثيقة رقم ١

وهي المسالة المحورية التى حاول خصوم «المهاجر» التشويش عليها، بالتركيز على أوجه الشبه

القليلة بين الفيلمين ، وتجاهل الخلافات بينهما.

(٣) راجع الهامش رقم (١) ولانشك فى أن محرر التقرير يعرف الفرق بين مايمكن وصفه بأنه «شرع الله»، وبين اجتهاد البشر فى فهم هذا الشرع أو القياس عليه فى الأمور المستحدثة ونلاحظ أن هذا الخلط المتعمد قد أصبح شائعاً فى الخطاب الدينى المعاصر، على نحو يوحي با صرار بعض رجال الدين على اضفاء القداسة على اجتهاداتهم، واعتبارها شرعاً، ورحم الله عمر بن الخطاب الذى قال: أصابت امرأة وأخطأ عمر.

(٤) تكررت الإشارة إلى هذين القرارين فى الوثائق التالية، وسوف نشير إليهما فى التعليق عليها .

وثائق فيلم المهاجر

عهد غزاة لمصر في ذلك الوقت وكان ولي الأمر فيهم آنذاك يلقب بالملك ولايلقب بفرعون ، وقد ورد التعبير بالملك في سورة يوسف دون غيرها من اي القرآن الكريم .. (انظر في ذلك الآيات ٤٣،٥٠،٥٤،٧٢ على سبيل المثال) بينما عبر بلقب فرعون في غيرها من الآيات مثل المتعلقة بقصة نبي الله موسى عليه السلام أو بيان طغيان فرعون وجبروته ..

١٩- جاء في المشهد التاسع عشر بعد المائة أن الذي ذكر يوسف لفرعون إنما كان الكاهن وأن يوسف أخذ وقتا للتفكير في الحلم ..

وهذا يناقض ماورد في القرآن الكريم من أن الساقي الذي كان سجينا مع يوسف هو الذي طلب السماح له بالذهاب إلى يوسف للحصول على تأويل حلم الملك ، وقد أنباه يوسف بذلك فورا .. (الآيات من ٤٥ إلى ٤٩ من سورة يوسف) ..

٢٠- جاء في المشهد العشرين بعد المائة أن الملك لما سمع تفسير الحلم قال ائتوني به استخلصه لنفسي ، وهو يناقض ماورد في القرآن الكريم الذي ذكر أن هذه المقالة قد كانت في المرة الثانية - أما المرة الأولى فهي وقال الملك ائتوني به فلما جاءه الرسول .. إلى آخره . (انظر الآيات من ٥٠ إلى ٥٤ من سورة يوسف) ..

٢١ - جاء في المشهد الحادي والعشرين بعد المائة ماينا قض القرآن الكريم وهي أن يوسف طلب من الرسول أن يرجع إلى الملك ويسأله مابال النسوة اللاتي قطعن أيديهن وأن الملك قد استجاب له وأحضر النساء وسألهن ماخطبكن إذ راودتن يوسف عن نفسه قلن حاشى لله ماعلمنا عليه من سوء - قالت امرأة العزيز الآن حصحص الحق أنا راودته عن نفسه وإنه لمن الصادقين " (الآية ٥١ من سورة يوسف) ..

٢٢- جاء في المشهد التاسع والثلاثين بعد المائة أن أخوة يوسف لما دخلوا عليه تولى يهوذا الكلام معه وهو يناقض ماورد في القرآن الكريم الذي نص على أنهم جميعا تكلموا .. (الآية ٨٨ من سورة يوسف) ..

٢٣ - جاء في المشهد السادس والأربعين بعد المائة أن يوسف خرج لاستقبال أبويه وأسرته وأنه رحب بهم في مصر وقال إن الشيطان قد نزغ بينه وبينهم وقد خلا المشهد من سجود أخوته الأحد عشر له وهذا أمر أساسي في قصة يوسف عليه السلام لأنه تحقيق لتأويل حلمه الذي رآه ورواه لأبيه في صغره وحذره من إخبار أخوته به ، وبشره آنذاك بالمقام الرفيع الذي سوف يصل إليه مستقبلا وتحقق فعلا (الآيات ٤ ، ٥ ، ٦ ، ١٠٠ من سورة يوسف)

يبين من هذه الملحوظات الموجزة وغيرها أن مؤلف وكاتب سيناريو ومخرج فيلم «يوسف الصديق» قد ناقضوا ما ثبت في القرآن الكريم عن قصة النبي يوسف عليه السلام، ولم يلتزموا النص القرآني فيما حكاه رب العزة من وقائع هذه القصة، وأضافوا إليها الكثير من شطحات الخيال التي أوهنتها وأخرجتها من دائرة الحقيقة والواقع، إلى مجال الأسطورة، وأضافوا إليها كثيرا من العبارات الهابطة والمشاهد الخارجة عن تقاليد المجتمع وآدابه.

الأمين العام لمجمع البحوث الإسلامية

أحمد عطا الله سعود (٣)

الوثيقة رقم ٢:

الازهر يرفض سيناريو «يوسف الصديق» (#)

٩ فبراير ١٩٩٣

السيد الأستاذ/ يوسف شاهين أفلام مصر العالمية - ٣٥ شارع شامبليون - القاهرة

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته وبعد

فبالإشارة إلى خطابكم الموجه إلى فضيلة وكيل الأزهر بتاريخ ١٩٩٢/١٢/٢٨ وإلحاقا لكتابنا المؤرخ في ١٩٩٢/١٠/٧ بخصوص قيامكم بإعادة صياغة سيناريو فيلم "يوسف الصديق" تأليف رفيق الصبان ومن إخراجكم - على ضوء ملحوظات الإدارة الموضحة بالكتاب سالف الذكر نفيد بالآتي: ١- تبين أن الكاتب لم يلتزم بحذف ما طلب حذفه وإصراره على ظهور نبي الله (يوسف الصديق) - عليه السلام - وهو أمر لا يجيزه الأزهر الشريف ...: (١) لا قبل البعثة ولا بعدها.. (٢) احتراما وتقديرا لرسالة الأنبياء والرسل الكرام.

٢- السيناريو يحتوى على أخطاء في اللغة العربية، وبعض الآيات القرآنية، لذا فالإدارة ترفض تصوير هذا العمل بصورته الحالية لمخالفته القواعد الشرعية

رجاء الإحاطة،،،

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته،،

المدير العام

(فتح الله يس جزر).

هوامش الوثيقة رقم ٢

(#) بهذا الخطاب المؤرخ في ٩ فبراير ١٩٩٣- أغلق ملف سيناريو فيلم «يوسف الصديق» برفض الأزهر له بعد أكثر من خمسة شهور من وصوله اليه (سبتمبر ١٩٩٢/ فبراير ١٩٩٣). وخلال تلك الفترة كتب يوسف شاهين خطابا إلى فضيلة شيخ الأزهر في ١٩٩٢/١١/١، بشأن الفيلم، فأحاله فضيلته إلى فضيلة الشيخ «فتح الله جزن» الذي كتب إلى «يوسف شاهين» في ١٩٩٢/١١/٢٩ يؤكد له ضرورة الالتزام بما ورد في خطابه ١٩٩٢/١٠/٧ (الوارد في الوثيقة رقم ١) وخاصة عدم ظهور الأنبياء الكرام- عليهم الصلاة والسلام- سواء قبل البعثة أو بعدها، والالتزام بعدم ظهور الصحابة رضوان الله عليهم أجمعين، وقد أدخل «يوسف شاهين» عدّة تعديلات على سيناريو يوسف الصديق، دون أن يستجيب إلى طلب الأزهر بحذف شخصية النبي يوسف نفسه، وأرسل آخر هذه التعديلات إلى الأزهر في ١٩٩٢/١٢/٢٨، فوصله منه الخطاب الوارد في هذه الوثيقة.

(١) يلاحظ أن التعبير هنا قد أصبح أكثر دقة، فالذى لا يجيز ظهور الأنبياء هو «الأزهر» وليس «الشرع»

(٢) المقصود هو عدم جواز ظهور شخصيات الأنبياء في أي مرحلة من مراحل حياتهم حتى لو كانت مرحلة الطفولة، أو الصبا، أو أي مرحلة قبل

يكلفهم الله عز وجل بإبلاغ الرسالة، أو بعد تكليفهم بهذا واكتسابهم صفة الأنبياء.

الوثيقة رقم ٣:

شكوى المؤلف (جابر عبد السلام)*

٢٠ سبتمبر ١٩٩٣

.....ســيــادة رئيس المخابرات العامة

......سيادة فضيلة شيخ الأزهر

لسيادتكم جميعا كل احترام وتقدير

مقدمه لسيادتكم المؤلف / "جابر عبد السلام هلال

الموضوع :

بخصوص فيلم اسمه " المهاجر " تأليف وإنتاج وإخراج «يوسف شاهين» بتمويل من فرنسا والدول الأوربية ....(١)

نما إلى علمى أن الرقيب / عبد الستار فتحى ، بالرقابة على المصنفات الفنية الموجودة بالدورين الثانى والثالث بمصلحة الاستعلامات بجوار سينما راديو بالقاهرة - شارع طلعت حرب ، يا أفندم ....(٢) .. ان هذا الرقيب المؤمن الحر السابق اسمه بأعلاه قد كتب تقريرا عن فيلم " المهاجر " يتضمن ١٢ صفحة بالرفض ملخصهم الآتى

١- هذا السيناريو يسىء إلى الدين والأخلاق وهو عن قصة سيدنا يوسف عليه أفضل الصلاة وأزكى السلام ، ويشار إلى " سيدنا يوسف " بالرموز السينمائية التى يجهلها بعض المشاهد ......(٣) . يقول أن " سيدنا يوسف " لم يستطع معاملة المرأة التى دعته إليها ....(٤) وانه كان مريضا ولايستطيع المعاشرة الزوجية مع أى امرأة ..

٢- وهذا السيناريو قد رفض منذ ثلاث سنوات رفضا باتا ثم وافقت عليه الرقابة بعد أن قامت رقيبة

مشادة بين حمدى سرور وسيناريست أفلام المقاولات تنتهى بسيل من الشكاوى ضد (يوسف شاهين)

وثائق فيلم المهاجر



حمدى سرور

ملازمة فى مكتب " يوسف شاهين " بـ ٣٥ شارع شامبليون تدعى " نبيلة صقر " ....(٥)ووافقت على السيناريو بالإلحاح مع الزملاء الآخرين ووعدها يوسف شاهين بالسفر إلى " لندن " أثناء طبع وتحميض الفيلم مكافأة لها على موافقة السيناريو ....(٦)

٣- فأرجو من سيادتكم إنقاذ سمعة وحضارة مصر .. وهذا من الأمن القومى لأننا نحن دولة إسلامية .

٤- أقدم : أرجو من سيادتكم على الاطلاع على نسخة السيناريو باسم " المهاجر " أو " يوسف وأخوته " ، الموجودة فى مكتب " يوسف شاهين " وموجود هناك ثلاث نسخ للرقابة على المصنفات الفنية . ..... (٧)

هوامش
الوثيقة رقم ٣

(*) اقتنع " يوسف شاهين " بأن الأزهر كان على حق فى رفضه تجسيد قصة النبى يوسف ، فاستلهم القصة ، وكتب سيناريو فيلم " المهاجر " الذى لاتظهر فيه شخصية النبى يوسف أو غيره من الأنبياء .. وقد قال فيما بعد (حديث للأهرام المسائى فى ١٩٩٤/١٠/٢) أن رأى الأزهر افاده وحرره ، ومكنه من أن يتعامل مع أبطال المهاجر باعتبارهم بشراً ، وأن يقدم الثغرات الإنسانية التى ماكان يمكن أن يقدمها لوكان الفيلم يروى قصة نبى معصوم .

ولأن الفيلم بصورته الجديدة ، لم يكن فيه مايتعلق بالأنبياء ، فقد قدمه إلى الرقابة على المصنفات الفنية التى أجازته فى١٨ يوليو ١٩٩٣ ، وكانت هذه الشكوى هى أول ربط بين الفيلمين .

وفضلاً عن الصفات التى ذكرها «جابر عبد السلام» عن نفسه، تحت توقيعه، فقد كتب قصص أربعة أفلام مصرية، هى: «أيام التحدى» (١٩٨٥) من إخراج «عدلى يوسف» وتمثيل «سمير غانم» و «ليلى علوى»، و «روض الفرج» (١٩٨٧) إخراج «عبد الفتاح مدبولى» وتمثيل «فريد شوقى و «مجدى وهبه» و «اللعب مع الشياطين» (١٩٩١) إخراج «أحمد فؤاد» وتمثيل «هالة فؤاد» و «محسن محيى الدين» و «هارب من التجنيد» (١٩٩٢) إخراج «أحمد السبعاوى» وتمثيل «يونس شلبى» و «إيمان» كما كتب قصة وسيناريو وحوار فيلمين، هما «انتحار مدرس ثانوى» (١٩٨٩) من إخراج «ناصر حسين» وتمثيل «حسين فهمى» و «عفاف شعيب» و «عائلة مشاغبة جدا » من إخراج «إسماعيل حسن» وتمثيل «سمير صبرى» و «اسعاد يونس».

والأفلام الستة مما يعرف باسم «أفلام المقاولات» جمعنا المعلومات السابقة من «موسوعة الأفلام العربية»- إعداد منى البندارى- محمود قاسم- يعقوب وهبى الناشر: بيت المعرفة- القاهرة ١٩٩٤ .

وقد ذكر " حمدى سرور " مدير الرقابة على المصنفات الفنية فى تلك الفترة أن " جابر عبد السلام " صاحب الشكوى كانت له مشكلة خاصة بسيناريو يحمل اسمه لم يكن قد تسلمه بعد لأسباب قانونية فأراد الانتقام بكتابة الشكاوى لجهات متعددة يستنكر فيها موافقة الرقابة على سيناريو «المهاجر» ويتهم يوسف شاهين بصفات يعاقب عليها القانون مستعديا الأزهر الشريف عليه وعلى الفيلم ، وأن سيل الشكاوى التى أرسلها قد أحيلت إليه صور منها ، من بينها شكوى لرئاسة الجمهورية (حمدى سرور : أزمة " المهاجر " من الأزهر إلى الرقابة - روزاليوسف - العدد ٣٤٦٦ فى ١٤ نوفمبر ١٩٩٤ - ص ٧٢ ، ٧٣)

والأصل الذي اعتمدناه للنشر ، وهو النسخة التى أرسلت إلى نقابة المهن السينمائية من الشكوى ، وعليها ختم يفيد ورودها إلى النقابة بتاريخ ٢٠ سبتمبر ١٩٩٢،وليس هناك مايدل عما إذا كانت قد أرسلت إليها من الشاكى مباشرة، أو احيلت إليها من إحدى الجهات التي كان يمطرها بشكواه، وقد وجدنا على هامشها تأشيرة يقول نصها «رجاء الموافقة بالعرض على المجلس» ثم توقيع غير مقروء.

ويشير نص الشكوى ، على أن «يوسف شاهين» لم يكن المقصود أساساً

وثائق فيلم المهاجر



المصريون الذين اساء إليهم فيلم المهاجر حين صورهم فى صورة الثوار ، الذين ينتفضون ضد القهر والجوع والكهانة ، وتصل ثورتهم إلى ذروتها فيحطمون تماثيل امون

٥- لن يرفض تصوير أى مشهد يسئ للدين أو الاسلام أو لسيدنا " يوسف " مادامت هناك موافقة من الرقابة على السيناريو مختومة بشعار جمهورية مصر العربية

٦- ونعرف سيادتكم ياأفندم .. أن الفيلم الذى يخرجه " يوسف شاهين " وتموله الدول الأوربية يمجد فى اليهود ويحقر من قيمة المصريين لأنهم هم الذين اضطهدوا اليهود وهذه تهمة تاريخية .. يريد العالم الخارجى إثباتها تاريخيا .. واأسفاه

.. إن مهاجمة الشعب المصرى العظيم ذي الحضارة منذ ٧ الاف سنة جاءت المهاجمة من مخرج مصرى وسيناريست مصرى ولكنه بتمويل صهيوني أجنبى ضد أمن مصر .. نريد من سيادتكم أن تسألوا أين موافقة الأزهر الشريف على هذا الفيلم ؟؟!!

٧- وكيف وافق مدير الرقابة على التصريح بهذه الجريمة الشنعاء فى حق مصر .. كيف ؟؟ وأؤكد لسيادتكم إنه لم يقرأ السيناريو وانه وافق عليه

من خلال الرقباء الثلاثة وخصوصا الرقيبة / نبيلة صقر .. (٨)

٨- هذا السيناريو يعطى الحق لليهود فى الأرض المغتصبة .. لأنه يحكى عندما جاء " سيدنا يوسف " من فلسطين إلى مصر والقصة العظيمة المعروفة فى القرآن الكريم .

٩- ولعلم سيادتكم ياافندم .. لو تم تصويره بهذا المعنى .. فسوف يحقق لإسرائيل حلمها الأزلى التاريخى من النيل إلى الفرات .. ولكن بإذن الله عز وجل ومقاومة سيادتكم للفساد لن يتحقق ذلك ابدا ..

١٠- افندم .. وأنا أسأل مدير الرقابة .. لماذا وافقتم على " يوسف وأخوته " وترفضون أفلاما أخرى تشرح معنى الإسلام الحنيف وتقومون بإرسالها إلى الأزهر الشريف ؟؟؟ .... (٩)

١١- وأسأل مدير الرقابة لماذا لم ترسل " المهاجر " إلى الأزهر الشريف ؟ ولماذا لم ترسل أيضا فيلم سيناريو " كشف المستور ....." (١٠) ، للمخابرات العامة .. ولماذا لم يرسل قصة سيدنا يوسف للمخابرات العامة ؟؟...(١١)

هوامش
الوثيقة رقم ٣

بها ، بل كان المقصود منها هو «حمدى سرور»، الذى قال لى بأنه كان- تحت ضغط العمل- قد عامل «جابر عبد السلام» بخشونة، بسبب الحاحه عليه فى الإنتهاء من إقرار السيناريو الخاص به ، فاستغل سلاح الشكاوى الكيدية فى الرد على ذلك..

(١) هذه الواقعة غير صحيحة ، إذ لم تشترك دول أوربية و الجهات المشاركة في التمويل واردة علي سبيل الحصر في الهامش رقم (٣) من هوامش الوثيقة رقم (٧)

٢- من الكلمات المألوفة فى اللغة الديوانية المستخدمة فى القوات المسلحة المصرية ، كلمة " ياأفندم " أو " أفندم "

(٣) هكذا فى الأصل والصحيح بعض الشاهدين وهو مايشير إلى مستوى ثقافة كاتب الشكوى ، الذى يشير إليه كذلك الأسلوب الركيك الذى كتبها به .

والغريب أنه لم يلاحظ أن إشارته إلى أن المتفرجين لن يفهموا الرموز التى يستخدمها الفيلم لاتفيد شكواه ، أو تدعو للاعتداد بها ، إذ معنى ذلك أنهم لن يعرفوا بأن الفيلم عن سيدنا يوسف .

٤- هذه الواقعة غير صحيحة ، ولم يقل بها أحد ممن يدعون أن الفيلم تجسيد لسيرة النبى يوسف ، وهو مايشير إلى أن المصادر التى استقى منها الشاكى معلوماته ، قد خدعته ،أو أنه أساء فهم مانقل له .

(٥) هذه الواقعة غير صحيحة، إذ لم تكن «نبيلة صقر» من بين الرقباء الذين شاركوا فى مناقشة سيناريو «المهاجر»- كما قال لى «حمدى سرور»- ولكنها شاركت فى مراجعة وإقرار أفلام أخرى لـ «يوسف شاهين» منها «وداعا بونابرت» و «اسكندرية كمان وكمان»

(٦) هذه العبارة أضيفت بخط اليد على هامش الخطاب المكتوب على الآلة الكاتبة، وفيها خطأ إملائى

(٧) المقصود أن هناك ثلاث نسخ أخرى من السيناريو بالرقابة على المصنفات .

، وهى واضحة فى الدلالة على نوع عقلية الشاكى، الذي جمع فى هذه العبارة ما يتصوره كافياً لتحريض الجهتين اللتين توجه إليهما بشكواه - الأزهر والمخابرات - بتأكيده أن «يوسف شاهين » يتصف بكل «النقائص» فهو مسيحى ويسارى كمان (!!!)

(٨) ذكر " حمدى سرور " - مدير الرقابة عند التصريح بالفيلم - أنه تلقى سيناريو « المهاجر »فى مايو ١٩٩٣ وأولاه اهتماما خاصا ، وأن مراجعة السيناريو بمعرفة الرقباء استغرقت أكثر من شهر ، وقرأه ضعف العدد الذى يعكف عادة علي قراءة أى سيناريو آخر ، ثم قرأه بنفسه ، وناقشه مع الرقباء الذين وافقوا جميعا مع التحفظ على بعض المشاهد . (حمدى سرور : روزاليوسف ، المصدر السابق)

وقد أضاف فى حديث له معى، أن «عبد الستار فتحى المشار إليه فى صدر الشكوى كان أحد هؤلاء الرقباء بالفعل، وكان أكثرهم تشدداً فى تناول سيناريو «المهاجر» من رؤية قومية بالدرجة الأولى، وأن الملاحظات - التى وردت فى تقريره قد أدرجت جميعها ضمن الملاحظات العامة التى طلب إلى «يوسف شاهين» تعديل السيناريو على أساسها، وقد

وثائق فيلم المهاجر



« رام » يتحسس الارض الجدباء بحثا عن ماء يتيح له استكمال استزراعها .. بعد أن تعلم الزراعة من العالم المصرى اوزير .. افترض صاحب الدعوي أنه النبي يوسف عليه السلام .. واحتج لانه ظهر طو ال الفيلم في ملابس غير لائقة بالانبيا ؟ وتصفه الأعلى عار .. ولم يقل لنا من اي مصدر دينى عرف ملابس النبى يوسف ؟ ....صور هذا المشهد فى مطروح

واختتم الرسالة واقول كلمة حق عن لسانى شرحها لى الرقيب " وجدى الجافى " موظف بالرقابة منذ عام ١٩٦٨ ....(١٢) .

وكذلك أختتم بالآية القرانية " بسم الله الرحمن الرحيم «ولاتعتدوا ان الله لايحب المعتدين»(صدق الله العظيم)....... ....(١٣)

جعلكم الله عونا لنا فى ظل سيادة القائد الرئيس محمد حسنى مبارك ..

ملحوظة : هذا الفيلم الشاذ سوف يصور فى ١٩٩٣/٩/٣٠

أفندم:المعروف أن يوسف شاهين مسيحى يسارى (١٤)

المواطن
جابر عبد السلام هلال
رقيب أول بالقوات المسلحة
وبالمعاش

ومشترك فى حرب أكتوبر ١٩٧٣ وحاصل على بكالوريوس المعهد العالى للسينما قسم السيناريو أثناء الخدمة العسكرية

الوثيقة رقم ٤:

الرقابة ترسل سيناريو المهاجر للأزهر بناء على طلبه x

٢ نوفمبر ١٩٩٣

فضيلة الأستاذ الشيخ / فتح الله يس جرز
مدير عام البحوث والتأليف والترجمة مجمع البحوث الاسلامية / الأزهر
تحية طيبة وبعد....

فبالإشارة إلى كتاب فضيلتكم رقم ٣٢٧ فى ١٧/١٠/١٩٩٣ بشأن طلب نسخة من سيناريو فيلم "المهاجر" تأليف وإخراج يوسف شاهين نتشرف بأن نرفق نسخة من السيناريو المذكور علما بأن الإدارة قد وافقت على تصوير السيناريو بعد أن تأكدت بأن موضوع السيناريو هو مجرد فكرة سينمائية لم تشر من قريب أو بعيد إلى أن المقصود هى قصة سيدنا يوسف - وتأكيدا من الإدارة على ذلك فقد اشترطت على صاحب هذا الشأن عند التنفيذ مراعاة الآتى : -

١- التأكيد على أن أحداث الفيلم لاتمت إلى أية قصة أو حادثة فى التاريخ وأنها مجرد رؤية سينمائية لفترة خصبة فى التاريخ المصرى القديم.

٢- تحاشى كل مايسىء إلى التاريخ والحضارة المصرية أو إضفاء صبغة سياسية على أحداث السيناريو أو الربط بين قصة أحد الأنبياء ومفاهيم سياسية لاتتفق مع المشاعر الوطنية .

٣- تعهد الشركة المنتجة بعدم عرض الفيلم فى أى مكان بالعالم قبل عرضه على الرقابة المصرية وموافقتها وإلا اعتبر الترخيص لاغيا.

٤- تفادى كل مايفيد بأن رام قد جاء إلى مصر ليساعد المصريين فى بناء الهرم أو ليعلمهم فنون الزراعة وإنما جاء للاستفادة من نور العلم والعلماء المصريين .

هوامش
الوثيقة رقم ٣

استجاب إلى ذلك.

(٩) لاحظ العبارة المليئة بالتناقض إذ هى تتضمن فى ثناياها اعتراض صاحب الشكوى على إرسال الأفلام التى تشرح معنى الاسلام الحنيف إلى الأزهر .

(١٠) كشف المستور - فيلم من بطولة نبيلة عبيد وفاروق الفيشاوى وشويكار ويوسف شعبان ، وتأليف وحيد حامد وإخراج " عاطف الطيب "ويقول «حمدى سرور» أن كان قد وافق على سيناريو الفيلم، وتم تصويره، ولم يجد ضرورة لعرضه على المخابرات العامة طبقاً لنص المادة ٧٠ مكرر جـ التى أضيفت على قانون المخابرات العامة بالقانون رقم ١ لسنة ١٩٨٩- وهى تنص على حظر نشر أخبار أو معلومات أو بيانات أو وثائق تتعلق بالمخابرات العامة، سواء كان ذلك فى صورة مذكرات أو مصنفات أدبية أو فنية أو على أية صورة أو بأية وسيلة كانت إلاّ بعد الحصول مقدما على إذن كتابى من رئيس المخابرات العامة، إذ لم يجد فى السيناريو ما يشير إلى أنها المقصودة بأحداث الفيلم، وقد انتجت شكوى «جابر عبد السلام» أثرها، وأعادت الرقابة النظر فى الفيلم بعد تصويره وحذفت منه الرقابة ٣٢ مشهداً ، بناء على طلب المخابرات العامة ، حتى لاينصرف ذهن المشاهد إلى أنها المقصودة بحوادث الفيلم .

(١١) المفهوم من السياق أن الشاكى يطلب إحالة الفيلم إلى المخابرات، باعتباره يمس أمن مصر القومى(!!)

(١٢) هكذا فى الأصل ، والغالب أن الشاكى نسى أن يستكمل الجملة .

(١٣) من الواضح فى الاستشهاد بالآية القرآنية الكريمة، جاء فى غير موضعه، إذ لا علاقة لها بما جاء فى الشكوى من وقائع حتى بفرض صحتها.

(١٤) أضيفت هذه العبارة بخط الشاكى على أسفل الشكوى المطبوعة على الآلة الكاتبة



حمدى (محمد رجب) سرور:

ولد فى ٢٤ يوليو ١٩٣٤ بمدينة طنطا .. متزوج وله ثلاثة أبناء . حصل على ليسانس الحقوق من جامعة القاهرة (١٩٥٩). عمل محاميا حتى ١٩٦٢. رقيبا للأغانى والتسجيلات الصوتية (١٩٦٢) ثم عضو المكتب الفنى للرقابة على المصنفات الفنية، وظل يتدرج إلى أن عين مديراً عاما للرقابة على المصنفات الفنية فى أغسطس ١٩٨٨ و أحيل إلى المعاش فى أغسطس ١٩٩٤. اشترك فى عديد من اللجان التى قامت بدراسة وتعديل القوانين والقرارات الوزارية الخاصة بالمصنفات الفنية منذ عام ١٩٦٤، وكان عضواً فى لجان عديد من المهرجانات السينمائية والمسرحية المحلية . له أبحاث ودراسات عن الفيديو ومشاكل صناعة السينما وفنون وحقوق الملكية الأدبية والفنية وقوانين المصنفات الفنية . حصل على شهادة تقدير من جمعية كتاب ونقاد السينما ومن مهرجان القاهرة السينمائى الثانى عشر (١٩٨٨). تميزت الفترة التى تولى فيها إدارة الرقابة عن المصنفات الفنية بنزعة متحررة ، كانت وراء إنتاج عدد من أهم أفلام السينما المصرية.

(المصدر: الموسوعة القومية للشخصيات المصرية البارزة - هيئة الاستعلامات . القاهرة ١٩٩٢ - بتصرف).

٥- أوفدت الإدارة رقيبا لمصاحبة بعثة التصوير للتأكد من، تنفيذ الملاحظات الرقابية .

هذا ويمكن لفضيلتكم إيفاد من ترونه لمشاهدة الفيلم بعد وروده للادارة كما نرجو التفضل بعد الاطلاع بالتنبيه إلى إعادة نسخة السيناريو إلى الإدارة . والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته ،،،

تحريرا فى ١٩٩٣/١١/٢

المدير العام

(حمدى سرور)

الوثيقة رقم ٥:

تقرير الأزهر الحقيقي عن فحص المهاجر

٢٧ يناير ١٩٩٤

حضرة صاحب الفضيلة / الأستاذ الكبير مدير عام الإدارة العامة للبحوث والتأليف والترجمة (فضيلة الشيخ فتح الله جزر)
السلام عليكم ورحمة الله وبركاته
وبعد

فقد أحلتم فضيلتكم على سناريو فيلم "يوسف الصديق" وسيناريو فيلم "المهاجر" لفحص كل منهما وكتابة تقرير عنه وقد طالعت السيناريو الأول وكتبت تقرير اضافيا عنه ....(١).
وهذا هو التقرير الثاني وهو عن فيلم "المهاجر" تأليف وإخراج الأستاذ "يوسف شاهين" ومشاهده واحد وخمسون ومائة وصفحاته مئتان وصفحة واحد ة من القطع الكبير.
وحاصله أن رجلا من البدو اسمه "آدم" قد كان له تسعة أبناء وكان يفضل اثنين منهما على غيرهما من إخوتهما وهما "رام" و"سالم" وقد تضايق الإخوة من هذا التفضيل الذي لا مبرر له - في نظرهم -واتفقوا فيما بينهم على قتل أخيهم "رام" حتى يخلو لهم وجه أبيهم واستطاعوا.. أن يحصلوا على إذن منه في إصطحابه إلي مصر ليتعلم على أيدي رجالها الكثير من المعارف ولا سيما الزراعة التي كانت بلادهم في أشد الحاجة إليها.
وما كادوا يبتعدون عن مضاربهم في الصحراء حتى تغيرت معاملتهم لأخيهم فاوسعوه كتافا وأشبعوه ضربا والقوه في أسفل سفينة كانت متجهة إلى مصر حتى يموت تحت البضائع . لكن الله عز وجل قد شاء له النجاة ، فانقذه قائد السفينة وأعوانه وباعوه في مصر.
"أميهار" قائد الجيش بثور وأوز وهو ثمن بخس لا يكافىء جمال الفتي وذكاءه .
وفي قصر هذا القائد الكبير نشأت علاقة بين "رام" و"سميت" امرأة "أميهار" ، وسرعان ما تطورت هذه العلاقة بينهما حتى أوشك كل منهما أن يفضي إلى صاحبه لكن "رام" قد أبت

هوامش الوثيقة رقم ٤

× يستنتج "حمدي سرور" - مقال روزاليوسف السابق الإشارة اليه - أن طلب الأزهر لنسخة من سيناريو المهاجر ، كان أحد نتائج شكوى جابر عبد السلام أو غيره ، ويضيف أنه أرسل لفضيلته النسخة دون أن يطلب منه الرأى أو المشورة " باعتبار أن سلطة الرقابة وحدها هي المنوط بها إصدار الترخيص ، وهي - وحدها - صاحبة الولاية والسلطة في الإجازة والرفض للمصنفات السمعية والسمعية البصرية ، طبقا لأحكام القانون المنظم للرقابة ، خاصة وان الرقابة لم تجد في سيناريو المهاجر أية مفاهيم دينية أو مسائل فقهية أو أحكام شرعية أو تجسيد للأنبياء أو الرسل أو مناقشة للغيبيات لكى نستطلع - قبل اصدار قرار الترخيص - رأى الأزهر الشريف ومجمع البحوث الاسلامية ، كما جرى العرف دائما ...

وثائق فيلم المهاجر

عليه نفسه أن يخون مولاه وصاحب الفضل عليه فرفض التمادى فى هذا الطريق . وقد إتهمت "سمهيت" .."رام" بأنه قد راودها عن نفسها ، وأراد خدش عفافها . وكذبها "رام" وأنكر التهمة التى وجهتها إليه . ومال قلب "أمهيار" إلى صدق "رام". لكن نهايته قد كانت السجن . وقد زارته فيه "سمهيت" ودار بينهما .. حديث ينبىء عن أنها ماتزال تحبه وتهيم فى هواه . وفى اجتماع دعا إليه . الملك أعلنت "سمهيت" براءة "رام" وعفافه وأنها هى التى راودته عن نفسه ثم إن أنصار "آتون" قد ثاروا على "آمون" وأحرقوا الخزائن والمحاصيل وكان "رام" قد ترقى حتى صار وزيرا للملك وشبت المجاعة فى بلاد الشام ومات الكثير من الحيوانات من شدة الجوع . وتدفق الناس إلى مصر من البلاد المجاورة لشراء القوت ومنهم أبناء "آدم" وإخوة "رام" وانفتح الباب للتعارف بين "رام" وإخوته - كما حدث بالنسبة ليوسف تماما - من سؤال "رام" عما إذا كان لهم إخوة آخرون، وعمله على إحضار أخيه سالم وكشفه له القناع عن شخصه إلى التعارف التام الذى وقع بينه وبين سائر إخوته وأنهى الكاتب سيناريو المهاجر بخروج "رام" مع إخوته من مصر إلى مضارب أبيه "آدم" فى الشام وكيف أن "آدم" قد أحس بعودته وأخيه "سالم" مع بقية إخوتهما فى قافلة واحدة فقد رأى فى منامه ذلك قبل وصول أبنائه بزمن يسير.......(٢).

والذى يقارن بين هذه القصة وقصة "يوسف" لا يتردد فى إنها قصة واحدة وأن الاختلاف بينهما لايعدو الأسماء فـ"آدم" - و"يعقوب" شخص واحد وكذلك "رام" و"يوسف" و"سالم" و"بنيامين"، و"سمهيت" و"زليخا" والتمويه الذى عمد إليه الكاتب لجعل سيناريو "المهاجر" شىء وسيناريو "يوسف الصديق" شىء آخر لا ينطلى على الناقد السطحى فضلا عن الناقد المتمكن والمتعمق واذا كان ثمة: فرق بين سيناريو "المهاجر" وسيناريو "يوسف" فهو فى صياغة الأحداث وتصويرها ففى سيناريو "يوسف" كان الكاتب متحفظا بعض الشىء لأنه كان يشعر .. أنه يتناول أحد أنبياء الله تعالى ورسله ، وأنه يتعامل مع القرآن والأسفار المقدسة ولهذا فإنه لم يخرج على قيم المجتمع وآدابه...

وفي سيناريو "المهاجر" لم يكن يشعر هذا الشعور لأنه قد كان - يتناول شخصا عاديا ليس له من القدر ما لنبى الله "يوسف" (٣)- ولهذا فإنه أطلق لخياله العنان فاخترق الحواجز وتعدى الحدود ولم يراع قيم المجتمع وآدابه.

وأنت إذا قرأت المشاهد ابتداء من المشهد الأول بعد المائة إلى المشهد العشرين تبينت لك هذه الحقيقة واضحة لا لبس فيها ولا خفاء وقد

فيلم الرسالة يشاهده المسلمون جميعا بموافقة المراجع الدينية فى بلادهم .. ومع ذلك فقد منع الأزهر عرضه فى مصر

ثقول إن الفرق واضح بين سيناريو "المهاجر" وسيناريو "يوسف" مما يدل على أنهما قصتان لا قصة واحدة "فيوسف" قد ألقاه إخوته فى البئر "ورام" قد ألقاه إخوته فى أسفل إحدى السفن . و"يوسف" قد اشتراه عزيز مصر، و"رام" قد اشتراه قائد جيشها - وقصة "يوسف" قد إنتهت بقدوم "يعقوب" وأسرته إلى مصر وقصة "رام" قد ختمت بخروجه إلي أبيه فى الشام، والجواب أن هذا كله تمويه لا ينطلى حتى ولا على السزج .....(٤)و البسطاء والدليل على أن القصتين قصة واحدة ما جاء فى المشاهد التالية:
وهى المشهد العاشر والثالث عشر والخامس عشر والسادس عشر والحوار الذى دار بين "حسبان" وبعض إخوته حول الحجاب الذى إنتزعته آدم من حول رقبته وأعطاه ولده "رام" فليس بينه وبين العباءة التى أعطاها "يعقوب" لولده "يوسف" كبير فرق.
وكذلك اقتراح "حسبان" في هذا المشهد نفسه قتل "رام" فليس بينه وبين إقتراح إخوة "يوسف" بقتله كبير فرق ولو شئت أن أسترسل في هذا الكلام لطال التقرير وخرج عن الحدود التي ينبغي مراعاتها فى أمثالة وعلى القارىء أن يلاحظ

هوامش الوثيقة رقم ٥

تتسم هذه الوثيقة بدرجة عالية من الأهمية الاستثنائية، إذ هى تتضمن التقرير الذى أعده الأستاذ الدكتور "عبد العزيز غنيم عبد القادر "بعد أن أحال إليه فضيلة الشيخ "فتح الله جزر" سيناريو فيلم "المهاجر" لفحصه . وانتهى التقرير إلى المطالبة بحذف بعض العبارات والمشاهد التى رآها هابطة وخارجة عن تقاليد المجتمع وآدابه. ومع أنه توقف عند المشابهة بين السيناريو ، سيناريو يوسف الصديق إلا أنه لم يقل بأن الفيلم يجسد شخصية النبى يوسف ، ولم يطلب حظره استناداً إلي هذا الأساس . وقد اختفى هذا التقرير منذ كتابته ولم يرسل للرقابة على الإطلاق ، ولم يظهر إلا فى أثناء نظر الاستئناف على حكم المصادرة ، بعد أن حصل عليه دفاع يوسف شاهين وقدمه ضمن مستنداته باعتباره رأى الأزهر الحقيقى الذى عدل عن بعد ذلك.

(١) هذه الإشارة تدل على أن الدكتور "عبد العزيز غنيم عبد القادر" هو كاتب أصل تقرير فحص سيناريو "يوسف الصديق" - الوثيقة رقم ١ -

(٢) يلاحظ أن كاتب التقرير كان واقعا تحت تأثير قراءته لسيناريو "يوسف الصديق" ولذلك اهتم بأوجه الشبه بينه وبين المهاجر" ، ولكنه على عكس غيره لم يهمل الإشارة إلى بعض الخلافات، ولم يجد في هذه المشابهات ما يدل على أن "المهاجر" يتناول شخصية "النبى يوسف"

(٣) العبارة واضحة وقاطعة في الحكم بأن "المهاجر" يتناول شخصياً عادياً ، وأن "رام" ليس يوسف عليه السلام .. وماينسبه التقرير للفيلم من تجاوزه لقيم المجتمع وآدابه ، بفرض صحته ، لايدخل فى اختصاص الأزهر فيما يتعلق بالمصنفات الفنية، إذ أن هذا الاختصاص قاصر على الدعوة للإلحاد ، والتعريض بالأديان السماوية داخلها - صور الأنبياء والصحابة ...... إلخ... أما بقية الأمور فتدخل سلطة الرقابة بمقتضى قانونها.

(٤) هكذا في الأصل ، وهو خطأ املائى وصحته "السذج" بالذال وليس الزاى

(٥) حذفت هذه العبارة من نسخة العرض لفيلم "المهاجر" . ومع ذلك فقد تواصل استخدامها فى التحريض علي الفيلم، سواء فى عريضة الدعوي الى اقامها المحامى "محمود أبو الفيض" وفى مرافعاته ومرافعات المنضمين إليه في دعواه ، والعبارة فى رأينا - ليست شائنة ولا مبتذلة ، وليس فيها ما يتناقض مع ما يؤمن ويبشر به الذين طالبوا بمصادرة الفيلم وكان الهدف من التركيز عليها فى

وثائق فيلم المهاجر

وجوه الإتفاق الكثيرة مثل تهيئة "إمرأة العزيز" المكان لـ "يوسف" ومراودتها له عن نفسه ومصير "يوسف" الذى انتهى إليه وهو زجه فى غياهب السجن وإعتراف إمرأة "أمهيار" أو "إمرأة العزيز" أمام المجلس الذي دعا إليه الملك ببراءة "يوسف" وأنها هى التى راودته عن نفسه ، والأمر كذلك بالنسبة لحضور أبناء "آدم" وأبناء يعقوب" إلي مصر وتعرفهم على أخيهم وكيفية التعرف وحكايته إلى آخره ، فإن هذه الأحداث كلها مسجلة - فى سيناريو "المهاجر" وسيناريو "يوسف" الأمر الذى يقطع بأن القصتين قصة واحدة . صحيح أن ثورة أتباع "آتون" .. لا وجود لها فى سيناريو "يوسف" والحلم الذى رآه الملك وطلب من الكهنة تفسيره لا وجود له فى سيناريو "المهاجر" غير أن هذين الحدثين وأمثالهما لا يجعلان القصة قصتين. وقد أفلتت من الكاتب فى سيناريو "المهاجر" عبارات شائنة لا أظن أنه قد تعمدها من مثل قوله فى الصفحة ١٤٩ والمشهد ١١١. (هورى أى حمار ممكن يأكد لك ن النسوان هما اللى ممشين العالم)..
(الفرعون نفسه .. الملكة "تى" مجرجراه من مناخيره)
وقوله (وأنت .. بقالك شهور مختفية من كل الجنازات والمواكب مشغولة بالحدود أنت راخرة؟
بلد تحكمها نسوان لابد أنها تروح فى داهية)(٥) . إلى غير ذلك من العبارات التى تسىء إلى الفيلم.

القرار:-
حيث إن سيناريو "المهاجر" هو نفسه - سيناريو "يوسف عليه الصلاة



والسلام" فإنى أرى أن يرد إلى كاتبه ولا يذاع حتى تحذف منه العبارات الهابطة والمشاهد الخارجة على تقاليد المجتمع وآدابه(٦) والله يهدى من يشاء إلى صراط مستقيم.

أ.د/ عبد العزيز غنيم عبد القادر
حجب حتى يصوب ويعاد العرض(٧)
بناء علي توجيهات فضيلة الإمام الأكبر شيخ الأزهر بشأن حجب هذا الفيلم حتى تصوب الأخطاء على ضوء ما جاء بتقرير الفحص . ويرفع لفضيلة الأمين العام للمجمع للتفضل بالاعتماد.
فتح الله جزر
يعتمد (توقيع غير واضح)
١٩٩٤/١/٢٧

الوثيقة رقم ٦:

الأزهر يغير رأيه في «المهاجر»×

٥ فبراير ١٩٩٤

السيد الأستاذ / حمدى سرور
مدير الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته .. وبعد :

فبناء على ماجاء بكتابكم المؤرخ فى ١٩٩٣/١١/٢ بشأن فحص ومراجعة سيناريو (المهاجر) تأليف / وإخراج / يوسف شاهين .. (١)

نفيد بالآتى : —

يلاحظ أن قصة يوسف ، قصة المهاجر كلتاهما قصة واحدة والاختلاف فى الأسماء وصياغة الأحداث وتصويرها وذلك للتمويه ، وإن وجوه الاتفاق الكثيرة مثل : تهيئة امرأة العزيز المكان ليوسف ومراودتها له عن نفسه ومصير يوسف الذى انتهى اليه بزجه فى غياهب السجن ، واعتراف امرأة أميهار أو امرأة العزيز أمام المجلس الذى دعا إليه الملك ببراءة يوسف وأنها هى التى راودته عن نفسه ...

وكذلك بالنسبة لحضور أبناء آدم أو أبناء يعقوب إلى مصر وتعرفهم على أخيهم وكيفية التعرف وحكايته .. إلخ فإن هذه الأحداث كلها مسجلة فى سيناريو (المهاجر) وسيناريو (يوسف) الأمر الذى يقطع بأن القصتين قصة واحدة ..

كما يلاحظ أن الكاتب قد أفلتت منه عبارات شائنة مبتذلة فى سيناريو المهاجر مثل قوله : " فى الصفحة ١٤٩ المشهد ١١١ " (هورى : أى حمار يؤكد لك أن النسوان هما اللى ممشيين العالم ...

هوامش الوثيقة رقم ٥

الحملة ضد الفيلم، هو استثارة مخاوف البيروقراطية بالإيحاء لها بأن هذه العبارات إسقاط على أوضاع معاصرة، والإيحاء بأن المقصود منها هو جرح مشاعر المراجع السياسية العليا.

(٦) هذا القرار هو النتيجة التى انتهى التقرير، فهو الجزء الأهم منه..

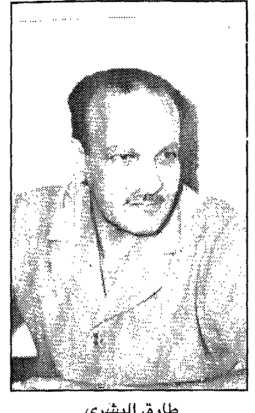
(٧) ما ورد بعد ذلك هو تأشيرات ديوانية، وتفيد هذه التأشيرات على أن خلاصة التقرير هى "حجب الفيلم حتى يصوب" - أى تحذف منه العبارات والمشاهد التى كاتبه أنها تخالف تقاليد المجتمع".وعرض ذلك على فضيلة شيخ الأزهر فوافق عليه، اعتمده فضيلة الأمين العام للمجمع.

والفرعون نفسه الملكة " تى " مجرجراه من مناخيره وقوله : وأنت بقالك شهور مختفية من كل الحفلات والمواكب مشغولة بالحدود أنت راخرة " .. بلد تحكمها نسوان لابد أنها تروح فى داهية " إلى غير ذلك من العبارات التى تسىء إلى الفيلم والمشاهدين .

وحيث إن سيناريو المهاجر هو نفسه سيناريو يوسف عليه الصلاة والسلام ...

فإن الإدارة ترفض تصوير هذا السيناريو بصورته الحالية لمخالفته الشرعية والاحتواء على العبارات الهابطة والمشاهد الخارجة على تقاليد المجتمع وآدابه ..

رجاء التفضل بالاطلاع واتخاذ اللازم ،، ....(٣)
والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته ...



طارق البشرى

٢٥/٨/١٤١٤هـ
٥/٢/١٩٩٤م

مدير عام
البحوث والتأليف والترجمة
" فتح الله يس جزر "

الرقابة ترسل سيناريو المهاجر للأزهر على سبيل العلم؛ فيرسل لها قرارا بالرفض

وثائق فيلم المهاجر

هوامش
الوثيقة رقم ٦

(#) كان المفروض أن يتضمن هذا الخطاب، الذي أرسله الأزهر إلى الرقابة «القرار» الذي انتهي إليه الأستاذ الدكتور «عبد العزيز غنيم عبد القادر» فى تقريره عن فحص سيناريو فيلم «المهاجر»، والذي لم يكن قد مضى سوى أسبوع واحد على عرضه على فضيلة شيخ الأزهر وموافقته عليه، ولكن الخطاب اقتبس فقرات معينة من التقرير لينتهى منها إلى قرار مختلف تماماً، هو أن سيناريو «المهاجر» يتضمن «مخالفة شرعية»، وهى عبارة لم ترد فى تقرير الدكتور «غنيم»
ويلاحظ أن سيناريو «المهاجر» قد ارسل إلى الأزهر فى ١٩٩٣/١١/٢ وظل لديه لمدّة تقترب من ثلاثة شهور ، دون أن يعيد النسخة التي أرسلت له على سبيل المجاملة مرفقة بخطاب يلفت النظر إلى أن الرقابة قد وافقت عليه فى حدود اختصاصاتها (الوثيقة رقم ٤)، وفى ١٩٩٤/١/٢٥، أرسل «حمدى سرور» إلى الأزهر خطابا يطلب «التكرم بالتنبيه إلى إعادة نسخة السيناريو المذكورة إلى الرقابة» فجاءه الرد، يحمل رأياً لم يطلبه.

وكانت معركة الاختصاصات بين الأزهر والرقابة قد اشتدت خلال تلك الفترة، بسبب الترخيصات التى كان يمنحها الأزهر، لعدد من شركات الكاسيت التى كانت تحتكر استنساخ مايلقيه بعض الدعاة الإسلاميين من خطب ومواعظ فى المساجد ، بطبع وتوزيع هذه الشرائط، على أساس أن ذلك من اختصاصه بحكم القانون. وتعرضت هذه الشرائط لحملة عنيفة من الصحف، لما كانت تتضمنه من عبارات تمس النظام العام، أو تقارن بين الأديان المساوية، على نحو يمس مشاعر غير المسلمين، وعندما اشتدت الحملة، عادت الرقابة لتمارس اختصاصها ، وأرسلت إلى شركات الكاسيت تحذرها من طبع أو توزيع أى شريط ، قبل أن تحصل على ترخيص منها، إذ ليس للأزهر بمقتضى القانون سلطة للترخيص بتداول المصنفات إلاّ فيما يتعلق بالمصحف الشريف فقط. وقامت حملات من مفتشى الرقابة بمصادرة مايباع فى الأسواق وأمام المساجد من تلك الشرائط... ورأى فضيلة شيخ الأزهر، استطلاع رأى الجمعية العمومية لقسمى الفتوى والتشريع بمجلس الدولة، التى ناقشت الموضوع بجلسة ٢ فبراير ١٩٩٤، على أساس مشروع أعده رئيسها المستشار «طارق البشرى» ينتهى إلى أن الأزهر هو وحده صاحب الرأى الملزم لوزارة الثقافة فى تقدير الشأن الإسلامى للترخيص أو رفض الترخيص بالمصنفات السمعية والسمعية البصرية»

ويربط «حمدى سرور» بين مناقشة مشروع الفتوى فى ٢ فبراير ... وتغيير موقف الأزهر من فيلم «المهاجر» كما يمثله خطاب ٥ فبراير...

(١) هذا ليس صحيحاً، إذ أن الرقابة لم تطلب فى الخطاب المذكور فحص ومراجعة سيناريو «المهاجر» بل أرسلته للعلم فقط (الوثيقة رقم ٤)

(٢) راجع تعليقنا على هذه العبارة، هامش ٥ وثيقة ٥

(٣) بعد أسبوع من هذا التاريخ وفى ١٢ فبراير ١٩٩٤ أرسل الشيخ فتح الله جزر صورة من هذا الخطاب إلى " السيد اللواء مساعد وزير الداخلية لشئون مباحث أمن الدولة " ، استهله بعبارة " بناء على توجيهات فضيلة الإمام الأكبر شيخ الأزهر بشأن سيناريو فيلم المهاجر تأليف وإخراج يوسف شاهين " ثم أورد نص الخطاب

. وكان الهدف فيما يبدو أن تقوم مباحث أمن الدولة ، بإيقاف العمل فى الفيلم، وطبقاً لما ذكره لى «حمدى سرور» فإن الأمر قد أحيل إلى الإدارة القانونية بوزارة الداخلية، التى بحثته فى ضوء فتوى مجلس الدولة التى كانت قد أعلنت فعلا فى ١٠ /١٩٩٤/٢ ثم انتهت إلى أن رأى الأزهر ملزم للرقابة، وأرسلت إليه بما يفيد ذلك، وكان من رأيه، أن أمر الترخيص بالفيلم ليس من اختصاص الجهتين .. فلم يرد على الخطاب ، ولم يعمل بما جاء به.

المجموعة الثانية

الوثيقة رقم ٧:

عريضة المدعي بطلب المصادرة

٥ اكتوبر ١٩٩٤

إنه في يوم السبت الموافق ١٥ أكتوبر ١٩٩٤.

بناء على طلب السيد الأستاذ/ « محمود أبو الفيض » المحامي (مكتب الفيضي للاستشارات القانونية والمحاماة) ٤٨٢ ميدان حدائق القبة - أول شارع سكة الوايلي - القاهرة. (١)

أنا (............) محضر محكمة قصر النيل قد انتقلت وأعلنت:

١- السيد/ يوسف شاهين - شركة أفلام مصر العالمية بصفته المخرج وكاتب السيناريو وشريك في إنتاج فيلم « المهاجر » والموزع له داخل أراضي جمهورية مصر العربية وخارجها.

٢- السيد/ جابي خوري شريك في إنتاج وتوزيع فيلم «المهاجر»

٣- السيد/ «امبيربلزان» شريك في إنتاج وتوزيع فيلم «المهاجر»

ويعلن المعلن إليهم جميعاً على مقر شركة أفلام مصر العالمية ٣٥ شارع شامبليون - بالقاهرة - قسم قصر النيل.

وأنا (............) محضر محكمة .... قد انتقلت وأعلنت:-

٤- فضيلة السيد الأستاذ/ شيخ الأزهر .... (٢) بصفته ويعلن بمقر عمل سيادته بالأزهر الشريف - ميدان الحسين - قسم الجمالية مخاطباً مع (..............)

٥- السيد الأستاذ/ مدير عام الرقابة على المصنفات الفنية ويعلن سيادته بمقر عمله ٢٢ شارع طلعت حرب قسم (.....) مخاطبا مع (.....)

٦- السيد الأستاذ وزير الثقافة فاروق حسني بصفته الرئيس الأعلى والمشرف على أعمال الرقابة على المصنفات الفنية ويعلن سيادته بهيئة قضايا الدولة مخاطباً مع (.........)

عريضة الدعوى تتوهم وجود مؤامرة دولية وراء تأليف وإخراج الفيلم

وأعلنتهم بالآتى : قام المعلن اليه الأول (يوسف شاهين) ....(٢)بالإعلان منذ فترة زمنية بعزمه على إنتاج وتصوير فيلم عن نبى الله يوسف عليه السلام ورحلته إلى مصر.. ولما عرض الفكرة على المعلن إليه الخامس (مدير الرقابة على المصنفات الفنية) اعترض عليها وكذلك لما علم فضيلة المعلن إليه الرابع (شيخ الأزهر) بعزم المعلن إليه الأول أعلن اعتراضه التام على ذلك العمل فقام المعلن اليه (يوسف شاهين) بالإيحاء بأنه سيحور هذه الفكرة وسيعدل تماما عن شخصية نبى الله يوسف عليه السلام وسيصنع فيلما برؤية ذاتية لسيادته هكذا أعلن، وكانت نفسه تضمر شيئاً آخر فقام بمساعدة ومشاركة المعلن إليه الثانى والمعلن إليه الثالث «جابى خورى» و «أمبير بلزان» منتجا الفيلم) بتصوير الفيلم فى تكتم شديد مانعا أية أحاديث صحفية أو أخبار عن هذا الفيلم مشددا على جميع الممثلين الذين استعان بهم وكل من عمل معه فى الفيلم بعدم الإدلاء بأية أحاديث حتى أتم صنع فيلمه وحصل من السيد المعلن إليه الخامس (مدير الرقابة) على موافقة وترخيص بالعرض العام على الجمهور وحمل هذا الترخيص رقم ١٩٩٤/٧٤م فى ١٩٩٤/٩/٣ وتم عرض الفيلم فعلا على الجمهور داخل جمهورية مصر العربية فى عدة دور عرض منها دور عرض «سينما كريم» التى تملكها شركة المعلن اليه الأول (يوسف شاهين) ومقرها بشارع عماد الدين بالقاهرة فضلا عن دورعرض أخرى مختلفة داخل الأراضى المصرية فضلا عن عرض الفيلم فى دور عرض أجنبية فى دول أجنبية ومهرجانات مختلفة.

هذا ولما كان على النحو الذى سبق شرحه قد أعلن المعلن اليه الأول عن عزمه على صنع فيلم يحمل قصة نبى الله يوسف عليه السلام ووجد معارضة من الرقابة على المصنفات الفنية التى يمثلها المعلن اليه الخامس، وكذلك معارضة شديدة من فضيلة السيد المعلن إليه الرابع (شيخ الأزهر) بمجرد علمه بعزم المعلن اليه الأول على ذلك.

هوامش الوثيقة رقم٧

×هذه الوثيقة هى أول الأوراق القضائية فى مسلسل قضايا فيلم «المهاجر» وهى عريضة الدعوى التى أقامها «محمود أبو الفيض - المحامى بالقضاء العالى ومجلس الدولة- مطالبا بمصادرته، وهى مؤرخة فى ١٥ أكتوبر ١٩٩٤، وبعد أسابيع قليلة من بدء عرض الفيلم.

وهى تتضمن تفسيره لأحداث الفيلم والاسانيد الدينية والقانونية ومنظومة الأفكار التى استند إليها فى المطالبة بمصادرته وقد كررها فيما بعد فى مرافعاته ومذكراته فى مختلف مراحل التقاضى، مع بعض الإضافات التى سترد بعضها فى الوثائق التالية.

(١) راجع التعريف ب « محمود أبو الفيض » تحت صورته

(٢) تشير العريضة إلى أسماء المدعى عليهم الستة بأرقامهم الواردة فى ديباجتها ، وقد أضفنا اسم كل منهم داخل قوسين هلالين لتسهيل القراءة.

(٣) تكلف فيلم «المهاجر»- كما صرح بذلك يوسف شاهين- سبعة ملايين جنيه، ساهم فيه الجانب الفرنسى (المركز القومى للسينما بباريس وشبكات التليفزيون الفرنسية- فرانس ٢ والقناة السابعة مع شركة أفلام

وثائق فيلم المهاجر

فلما وجد المعلن إليه الأول هذه المعارضة وكان قد رتب تماما لصنع هذا الفيلم ولم يحد عن عزمه فاحتال على الأمر بان أعلن تراجعه عن هذه الفكرة وأنه سيستوحي خطا دراميا من القصة متباعدا تماما عن شخصيات الأنبياء عليهم السلام ولكن في حقيقة الأمر قد اضمر داخل طوايا نفسه تصميمه على صنع الفيلم مهما تعرض له من هجوم أو معارضة وذلك التصميم كان لأسباب داخل نفسه ويمكن استقرائها من متابعة تصريحات وأفعال المعلن إليه الأول ومن المشاهدة المتأنية للفيلم الذي استطاع عرضه على الجمهور ويكفينا في هذا الصدد أن نكرر ما قرره المعلن إليه الأول (يوسف شاهين) وما تناقلته الصحف والمجلات الفنية من أن تكلفة هذا الفيلم تزيد عن سبعة ملايين دولارا بتمويل خارجي...........(٣).

ويبدو أن المعلن إليه الأول (يوسف شاهين) قد تصور أنه يستطيع أن يحتال على المعارضة والهجوم الذي سيقابل به لو عرض قصة سيدنا يوسف كما أعلن وقوبل من قبل ويبدو أنه تصور أن شعب مصر قد أصابته حالة ....(٤) من السذاجة بحيث أنه يمكن عرض الفيلم على الجمهور ويكفيه إعلانه في تتر الفيلم عند بدء العرض باللغة العربية، (أن هذا الفيلم لا يمت بصلة لأى قصة أو حادثة في التاريخ) ولتصوره جهل هذا الشعب فكانت في ذات تتر الفيلم وفي المقابل لبيانه باللغة العربية كانت الكتابة باللغة الفرنسية تحمل غير ما هو مكتوب باللغة العربية وتفضح نوايا المعلن اليهم الأول والثاني والثالث (يوسف شاهين والمنتجان) حيث أكدت العبارات المكتوبة باللغة الفرنسية أن للفيلم علاقة ماخوذة من القصة التاريخية لنبي الله يوسف ابن يعقوب (هكذا تعامل المعلن إليه الأول والثاني والثالث مع شعب مصر)........(٥).

وقد تناولت بعض الصحف المصرية هذا التناقض بين ماهو مكتوب باللغة العربية وما هو معلن باللغة الفرنسية بالتهجم على صانع الفيلم الذى فضحت نواياه الترجمة الفرنسية واثبتت أنه مدفوع دفعا لهذا العمل لغرض في نفس ابن يعقوب .... (٦) وربما يكون غروره هو الذى صور له جهل هذا الشعب باللغة الفرنسية وسذاجته بحيث يرى الفيلم وربما لن يفهم أنه عن نبى الله يوسف مكتفيا بالإعلان الموجه للجمهور باللغة العربية لأن هذا الفيلم لا علاقة له بأن حادثة أو قصة في التاريخ (الأستاذ/ عبد الناصر سلامة- جريدة الأهرام الصفحة الثامنة عدد ١٩٩٤/١٠/٨ والمساء الصفحة السابعة عدد ١٩٩٤/١٠/٩ وجريدة الجمهورية الأستاذ/ عبد الرحمن فهمى في عموده صفحة ١٢ فى ١٩٩٤/١٠/٩ ومجلة روز اليوسف عدد ٣٤٦١ في ١٩٩٤/١٠/١٠ صفحة ٦٤ ومابعدها ومجلة الكواكب العدد ٢٢٥٤ في ١٩٩٤/١٠/١١، صفحة ٦٦) هذا وغيره مما تناولته الصحف والمجلات الفنية والتى تحمل الاستهجان من هذا الفيلم وفهم النوايا الخفية للمعلن اليهم الأول والثانى والثالث وتعجبهم من عدم اتخاذ فضيلة المعلن اليه الرابع (شيخ الأزهر) لموقف حازم لمنع

محمود أبو الفيض:
محام بالقضاء العالى ومجلس الدولة . ولد عام ١٩٥٦ حصل على ليسانس الحقوق من جامعة عين شمس عام ١٩٧٩ . ورث عن والده موقع شيخ الطريقة الفيضية الشاذلية إحدى الطرق الصوفية .
(المصدر: حديثه مع مجدى حسنين - الأهالى العدد ٧٠٨ فى ٣ مايو ١٩٩٥).

عرض هذا الذي أسموه فيلما. نحن نعلم يقينا أن فضيلته قد أعلن رفضه التام لمثل هذا العمل حينما علم منذ فترة بنوايا المعلن إليه الأول ولكن عند عرض الفيلم لم يعترض أبدا عليه والسبب لدينا معلوم!!!!

هذا وردا على ما نعتقد أنه سيتمسك به المعلن اليهم الأول والثانى والثالث من دفاع يتلخص فى أن الفيلم لا يمس نبى الله يوسف وأنه رؤية ذاتية لمخرجه، ولتوضيح علاقة الفيلم كاملا بنبى الله يوسف عليه السلام وأن شخصية الممثل الذى أطلق عليه فى الفيلم (رام) وهو الشخصية الرئيسية فى الفيلم وأن قصة هذا الفيلم كاملة هى قصة نبى الله يوسف عليه السلام ودخوله مصر و «آدم» فى الفيلم (والد رام) هو نبى الله يعقوب عليه السلام وأن أخوته هم أخوة يوسف أولاد يعقوب.

ومعلوم دينيا أن نبى الله يعقوب اسمه إسرائيل وقد ورد هذا فى القرآن والعهد القديم (الكتاب المقدس لدى اليهود). ولإثبات ذلك كله نوضح الآتى ونسرده من خلال تصريحات المعلن إليه الأول (ى. شاهين) وتصرفاته ومن خلال الفيلم :

أولا: عن اثبات علاقة الفيلم بقصة نبى الله يوسف عليه السلام من خلال التصريحات والتصرفات:

١- أعلن المعلن اليه الأول (ى . شاهين) فى تصريحات

هوامش
الوثيقة رقم ٧

فرنسية- أوجنون فيلم) بما قيمته سته ملايين جنيه وساهم يوسف شاهين مع شركائه فى شركة أفلام مصر العالمية بالمليون السابع..وكان الحديث عن التمويل الأحنبى، وإثارة الشبهة حوله أحد الموضوعات التى أشار إليها المدعى فى مرافعته فيما بعد، ويقول يوسف شاهين، إن التمويل المشترك أصبح صيغة معروفة وسائدة فى السينما الأوربية كلها ، وأنه يتعامل مع الممول الأجنبى معاملة الند، بالند، وأن قيمة الفنان فى بلده وفى العالم، واحترامه لنفسه وفنه هى التى تدفع الآخرين لاحترامه وللسعى إليه للتعاون معه و دون أن يفرضوا عليه شيئاً.
(راجع حديثه مع رؤوف توفيق - صباح الخير ١٩٩٤/٩/٢٩).

(٤) الكلمات والعبارات الموضوعه بين قوسين طوليين هكذا [......] لم ترد فى النص الأصلى للوثيقة.. وقد قمنا بإضافتها ليستقيم المعنى.

(٥) ليس صحيحا أن العبارات الفرنسية التي تتصدر فيلم «المهاجر» تشير إلى هذا المعنى الذى استنتجه منها المدعى ، وأصر عليه، على الرغم من التوضيح الذى نشره «يوسف شاهين» فى «بريد الأهرام» ، عندما نشر

وثائق فيلم المهاجر

صحفية أنه ينوى عمل فيلم ضخم عن سيدنا يوسف عليه السلام.

٢- تقدم فعلا بفكرة هذا الفيلم ورفضته الرقابة واعترض الأزهر على ذلك وهو ما أعلن عنه في حينه.

٣- التكتم والسرية الشديدة وأخذ أغلظ العهود والمواثيق على الممثلين وكل العاملين بالفيلم بعدم الإدلاء بأى تصريحات صحفية أو تقديم أخبار فنية عن الفيلم حتى عرضه.

٤- ماحمله تتر الفيلم من إعلان موجه للجمهور باللغة الفرنسية ويوحى أنه قصة سيدنا يوسف عليه السلام.

٥- ما حملته الدعاية للفيلم من أنه أعظم قصة إنسانية فى التاريخ.

٦- ما أدلى به المخرج نفسه (المعلن اليه الأول) من تصريحات لمجلات فنية أجنبية .

٧- ما تناولته صحف العالم الغربى وغيره عن الفيلم.

٨- هذا وغيره من مستندات وتصريحات مما سنقدمه فى مرافعتنا ودفاعنا.

ثانيا: عن اثبات أن الفيلم هو كاملا قصة نبى الله يوسف وعلاقة الفيلم بهذا وليس كما نفى المعلن إليه الأول:

إنه لإثبات ذلك ومن مشاهدة الفيلم يتضح لنا هذه العلاقة من مشاهد الفيلم الآتية:

١- تبدأ مشاهد الفيلم بالإبن المبارك (رام) وهو الشخصية الرئيسية للفيلم - وسماه رام، بدلا من يوسف لعدم مجابهته باعتراض أصحاب الديانات السماوية ليبث فى فيلمه من مضامين خارجة عن أحكام الديانات السماوية ومضامين شخصية كما سنثبتها. نقول أنه بدأت هذه المشاهد بـ «رام» ويقوم أخوته بضربه وتعذيبه موضحا فى تلك المشاهد وما بعدها مدى كره إخوة «رام» له ثم يظهر «آدم» (واسم آدم فى الفيلم بدلا من اسم يعقوب عليه السلام) وهو والد رام وينهر باقي أولاده بشدة لقسوة معاملتهم لرام وتوضح المشاهد الأولى للفيلم مدى حب آدم (يعقوب عليه السلام) لرام (يوسف عليه السلام)

٢- ثم المشهد التالى مباشرة «آدم» يبحث عن «رام» ليلا فيجده راكعا على ركبتيه ناظرا إلى السماء فيقول له «آدم: «رام» أنت كل اللى شايفه فى السماء القمر والنجوم "وهو ما يوحى .... (٧) برؤية سيدنا يوسف، يقول الله عز وجل (إذ قال يوسف لأبيه يا أبت إنى رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لى ساجدين)، «يوسف آية/٤» وهو ما جاء أيضا تعبيرا عن رؤية سيدنا يوسف فى الكتاب المقدس لدى أهل الكتاب (العهد القديم)، يقول يوسف معبراً عن رؤيته لاخوته (فقال انى قد حلمت حلما أيضا وإذا الشمس والقمر واحد عشر كوكبا ساجدة لى (سفر التكوين الاصحاح ٣٧-٩) فقد أوحى لنا المخرج بذلك فى أول مشاهد الفيلم بكره إخوته له ثم الرؤية المشهورة لنبى الله يوسف عليه السلام والتى وردت بالقرآن والعهد القديم وذلك فى مشهد ركوعه ونظره للسماء وقول أبيه له أنت لا ترى فى السماء غير القمر والنجوم.

٣- يرد «رام» فى ذات المشهد على أبيه قائلا: "ماهو إنت اللى كنت تقول لى أن أمى زي القمر" فيرد «آدم»: "لك حق قمر ١٤... ببقى شايفها قدامى زى ما شايفك

بالضبط" وهو ما يماثل تماما .... (٨) ما ورد فى العهد القديم عن حب يعقوب عليه السلام للسيدة «راحيل» - والدة يوسف عليه السلام- وأنها كانت امرأة جميلة وهو أيضا ما يدل على شدة جمال سيدنا يوسف، وهو المعلوم لدي جميع أصحاب الديانات السماوية الثلاث وجاء هذا التعبير وهذه الدلالة فى قول «آدم» إنها كانت قمر ١٤ مثلك بالضبط.

٤- تنبأ رام بهبوب ريح الجنوب (ريح شديدة مثل العاصفة عند هبوبها) فانقذ بذلك قبيلته وأغنامها فتأتى التعبيرات المختلفة بأنه مبارك ويقوم والده آدم بخلع القلادة التي يرتديها حول رقبته ووضعها حول عنق رام فهلل القوم الحاضرين وهللوا مستبشرين فرحين واخذوا في تقبيل وتهنئة «رام»، والقلادة هنا تعبيرا عن النبوة أو ميراث النبوة وهو ما يماثل .... (٩) قميص يوسف ودلالة عليه، فهذا القميص هو ما جاء ذكره فى القرآن الكريم فى قوله تعالى: «وجاؤا على قميصه بدم كذب قال بل سولت لكم أنفسكم أمرا فصبر جميل والله المستعان على ما تصفون» "يوسف ١٨/". وهو أيضا ما جاء ذكره فى العهد القديم «أما إسرائيل فاحب يوسف أكثر من سائر بنيه لأنه ابن شيخوخته فصنع له قميصا ملونا» "سفر التكوين الاصحاح ٣٧-٤".

وأيضا «وأخذوا قميص يوسف ونبحوا تيسا من المعزى وغمسوا القميص فى الدم» -" سفر التكوين- الاصحاح ٣٧-٢١" - وقد جاء ذكر القميص فى الفيلم في آخر مشاهده حيث رأى " آدم " رؤيا شاهد فيها "رام" بقميص أزرق وهى تدل على ما جاء في قوله تعالى: «اذهبوا بقميصى هذا فالقوه على وجه أبى يأتى بصيرا وأتونى بأهلكم أجمعين» "يوسف آية/٩٣".

فقلادة «يوسف شاهين " هى دلالة على قميص «يوسف عليه السلام» ويدل على ذلك خلع آدم (يعقوب عليه السلام) لها من رقبته وتقليدها لإبنه في حضور قومه وتهليلهم لذلك وتهنئة "آدم" لـ "رام" - يوسف عليه السلام- بذلك.

[فاتنا أن نذكر أن "آدم"

الصحف حرضت المدعى على مشاهدة «المهاجر» وإقامة الدعوى ضده

هوامش

الوثيقة رقم٧

هذا الاستنتاج لأول مرة، وسيرد النص الكامل للعبارة الفرنسية والترجمة الصحيحة لها والمعنى الذى يمكن استخلاصه منها فى تعليق يوسف شاهين على عريضة الدعوى- الوثيقة السابعة.رقم ٨ بعض الموضوعات الصحفية الى أشار إليها المدعى فى نفس الفقرة لا تتضمن هجوما على الفيلم (على سبيل المثال مقال عصام زكريا) المنشور بـ روزاليوسف فى (١٩٩٤/١٠/٣) وبعضها الآخر يناقش مسألة الفارق بين الاستلهام والتجسيد ، ونلاحظ أن المدعى لم يشر إلى الاستقبال الحار الذى استقبل به النقاد والصحفيون المتخصصون الفيلم فى الصحافة المصرية والعربية وقد قدم دفاع يوسف شاهين حافظة بها إلى المحكمة..

وقد ذكر المدعى أمام المحكمة أنه لم يشاهد الفيلم إلا بعد أن قرأ مقالاً ينسب إليه كل المثالب التى أقام عليها دعواه ، من تجسيد شخصية النبى يوسف ، إلى تشويه صورته ، ومن الإساءة إلى الشعب المصرى ، إلى تقاضى أموال من دول أجنبية للإساءة للإسلام ، وللتبشير بالتطبيع مع إسرائيل ، ومن الغريب أن صحيفتين يوميتين تنطقان بلسان حزبين ليبراليين معارضين هما "الوفد"

وثائق قضية المهاجر

يقوم بدوره الممثل الفرنسي "ميشيل بيكولي" "ورام" يقوم بدوره الممثل "خالد النبوي".

٥- ثم يأتي مشهد اصطحاب أخوة "رام" له لتوديعه إلى مصر ثم تحاورهم حول قتله، ثم عدولهم عن ذلك بأن قاموا بالقائه في عنبر سفينة راسية متجهة لمصر والقاءه في عنبر السفينة مثل القاءه في الجب (البئر) كما ورد في القرآن الكريم والعهد القديم قال تعالى في محكم كتابه الكريم: «إذ قالوا ليوسف وأخوه أحب إلى أبينا منا ونحن عصبة إن أبانا لفي ضلال مبين اقتلوا يوسف أو اطرحوه أرضا يخل لكم وجه أبيكم وتكونوا من بعده قوما صالحين. قال قائل منهم لا تقتلوا يوسف والقوه في غيابات الجب يلتقطه بعض السيارة إن كنتم فاعلين» صدق الله العظيم.

وهو ما حدث تفصيلا في الفيلم إذ اختلفوا حول قتله ثم قام بعضهم بإلقائه في عنبر السفينة في مشهد يماثل القاءه في الجب (البئر) وقام صاحب السفينة وعماله بالتقاطه، فصار عبدا وانعقدت نيتهم على بيعه في مصر وذلك يوضحه المشهد الآتي من الفيلم حيث يسأل "رام" بحارة المركب «انتم واخديني على فين؟» - فيرد الغلام ابن صاحب السفينة: وخدينك ده ايه ده؟!..... احنا لقيناك في عنبر البضاعة تبقى أنت بضاعة، ولما نلاقي مغفل يشتريك نروح بيعينك. وتم ذلك فعلا عند وصولهم لمصر حيث تم بيعهم باوزتين وكان المشتري زاهدا فيه، ويفاصل في ثمنه عارضا أوزة واحدة فقط حتى استقر الأمر على أوزتين وهو ما يقابل ماجاء عن ذلك في القرآن الكريم. قال تعالى: «وجاءت سيارة فارسلوا واردهم فأدلى دلوه يا بشرى هذا غلام........(١٠) وأسروه بضاعة والله عليم بما يعلمون. وشروه بثمن بخس دراهم معدودة وكانوا فيه من الزاهدين».

ففي الفيلم الغلام قال له: احنا لقيناك مع البضاعة تبقى بضاعة. وهي ما تماثل ما جاء في القرآن الكريم «وأسروه بضاعة» ثم باعوه باوزتين بعد فصال شديد. وهو ما يماثل ما جاء في القرآن الكريم «وشروه بثمن بخس» دراهم معدودة وكانوا فيه من الزاهدين.

٦- وفي الفيلم بعدما تعرف "رام" في مصر بامير الجيوش وعمل عنده واسمه "أميهار" - ويقوم بالدور الممثل «محمود حميدة» - وهو يماثل هنا عزيز مصر وزوجته (تقوم بدور امرأة العزيز الممثلة "يسرا").

وقد جاء في العهد القديم ما يدل على أن الذي اشتراه وعمل عنده كان أميرا للجيش (أو رئيس للشرط) ويعني الجيش وقتها وهو ما جاء في سفر التكوين (وأما يوسف فانزل

في تفسيره لأحداث الفيلم استخدم المدعي ألفاظ: «يوحي» و «يماثل» و «يشابه» حياه النبي يوسف ..ولم يقل أبدا أنها «تتطابق» معها

إلى مصر واشتراه فوطيفار خصى فرعون رئيس الشرط). فرئيس الشرطة تعني أمير الجيش. والغريب لكي تكون القصة مكتملة عند المدعى عليه الأول (يوسف شاهين) مشابهة تماما ما ورد في العهد القديم أن جعل أمير الجيوش هذا عاجزا جنسيا وخصيا، وهو ما أورده في الفيلم ولم يتحدث القرآن الكريم عن عمل العزيز.......(١٠) إنما توحي مكانته- كما جاء بالقرآن وذهب إليه المفسرون- أنه كان وزيرا أو ماشبه ذلك ولم يتحدث القرآن عن أنه كان خصيا أو عاجزا ....(١١) كما جاء في العهد القديم، إنما ورد بالقرآن أنه كان عقيما قال تعالى: « وقال الذى اشتراه من مصر لامرأته أكرمي مثواه عسى أن ينفعنا أو نتخذه ولدا «يوسف الآية ٢١».

لذلك جاء "أميهار" أمير الجيوش في الفيلم مشابها لما ورد بالكتاب المقدس عند اليهود خصيا وعاجزا، قطعا عقيما وهو ما ورد في القرآن الكريم.

٧- جاء على لسان "رام" الاسم البديل ليوسف - في بعض حواراته في الفيلم ما يدل على أنه نبي يدعو إلى إله واحد مثل ما جاء نصا في حواره مع "أميهار" أمير الجيوش: مدوخين نفسكم بين الآلهة مع أنه مافيش غير إله واحد. وهو أيضا ما جاء في حواره مع زوجة "أميهار"- واسمها في الفيلم "سمهيت وتقوم بدور امرأة العزيز- وهو أيضا ما جاء في حواره مع "هاتي"- وتقوم بالدور الممثلة "حنان ترك"- من أنه عند الموت يفنى الجسد ويصبح رمادا وتبقى الروح وغير ذلك من حوارات.

ومما يدل أيضا على أنه نبي عند زراعته للأرض الصحراء ونزول المطر بعدما أعتلى الجبل داعيا : يارب بقا لنا ثلاثة أشهر هنا... معقولة نفشل؟. أرجع لأبويا أزاي .....(١٢). وهي أيضا فيها اسقاط ومضمون سياسي سنأتي إليه في حينه.

٨- ثم نأتي للمشهد الفاصل.........(١٣) الذي هو قمة المأساة والتي في الفيلم ذروة دراما الفيلم والعقدة الفنية كما يطلق عليها أهل الفن- وهو مشهد يحمل كل الاستهانة والاستهزاء بنبي من أنبياء الله وهو ماقصده المعلن اليهم الثلاثة الأول (يوسف شاهين والمنتجان) وسنعود إلى ذات المشهد أيضا فيما بعد لنتناول جانب السخرية فيه بأنبياء الله والتعريض بهم .وهنا نقف فقط على اثبات أن المعلن اليه الأول صاحب الفيلم ومخرجه بمساعدة المعلن اليهما

هوامش

الوثيقة رقم ٧

و"الأحرار" قد تورطتا في الحملة ضد الفيلم ، كما تورطت فيها كذلك مطبوعة أسبوعية دينية تصدر عن إحدى دور الصحف القومية هي "عقيدتي" (راجع مقالنا صحافة الأستاذ أبو الفيض وأحزاب الليبرالية بالتقليه - اليسار - / ١٩٩٥).

(٦) تشيع في عريضة الدعوى، الكلمات والعبارات التي توحي بأن وراء فيلم «المهاجر» أغراض خفية أو مؤامرة معينة والغريب أن صاحب العريضة، لم يحدد كنه هذه المؤامرة أو الهدف منها على الرغم من تركيزه على إثارة الشبهة في وجودها . وهو مايدل على أنه يحاكم الفيلم على أساس نوايا يتوهمها أو يسقطها على صاحبه، وليس على أساس ما ورد به فعلاً وهي نقيصه شائعة لدى العناصر غير الديمقراطية التي تحكم الاخرين وتحكم عليهم علي أساس نواياهم ، وليس زفعالهم .. راجع ما ذكره يوسف شاهين عن ذلك في الوثيقة رقم ٨

(٧) و (٨) و (٩) في تفسير العريضة لأحداث الفيلم، يستخدم صاحبها كثيرا كلمات «يوحي» «ويماثل» و«يشابه» للتدليل على أن هذه الأحداث «تتطابق» مع سيرة النبي يوسف كما روتها الكتب المقدسة وفي مقدمتها

وثائق المهاجر

الثاني والثالث - قصدوا أن يكون هذا الفيلم هو قصة نبي الله يوسف بن يعقوب عليهما السلام ،وهو مشهد مراودة امرأة العزيز ليوسف عليه السلام عن نفسه فبعد أن دخلت عليه وأغلقت الباب غابا في عناق شهواني كما صوره الفيلم وقبلته وقبلها. وفي مشهد رخيص شهواني رفعها بين يديه ووضعها على السرير - - هكذا صور الفيلم - ثم بدأ في تقبيل جسدها وفجأة قفز كأنه قد لدغ من عقرب وخرج من المنزل وقابله عند خروجه الزوج- "أميهار" في الفيلم- ودخل على زوجته وهي تلملم شعثها وتداري جسدها بقميص عندما رأت زوجها وابتدرته قائلة « هو اللي حاول أن.....................» .

وهذا مشهد بكل مافيه من إسفاف يريد مخرجه- المعلن اليه الأول- أن يصف لنا، ويستكمل قصة نبي الله «يوسف ابن يعقوب» حين راودته «امرأة العزيز» عن نفسه فاستعصم ورفض قال تعالى في كتابه الكريم «وراودته التي هو في بيتها عن نفسه وغلقت الأبواب وقالت: هيت لك قال معاذ الله إنه ربي أحسن مثواي انه لا يفلح الظالمون... ولقد همت به وهم بها لولا أن رأي برهان ربه كذلك لنصرف عنه السوء والفحشاء انه من عبادنا المخلصين. واستبقا الباب وقدت قميصه من دبر والفيا سيدها لدي الباب قالت ما جزاء من أراد بأهلك سوءاً إلا أن يسجن أو عذاب أليم» صدق الله العظيم (يوسف أية ٢٣، ٢٤، ٢٥)

فحاول المخرج أن يجعل المشهد في فيلمه مشابها ....(١٤) لما ورد بالآيات الكريمة السابقة قدر ما أمكن. عدا أنه أضاف الإسفاف والشهوة والاستهزاء بنبي الله عليه السلام فدخلت عليه وغلقت الأبواب وهو ما ورد في الفيلم متشابها مع قوله تعال «وراودته التي هو في بيتها عن نفسه وغلقت الأبواب» وفي الفيلم قالت «سمهيت»- امرأة العزيز-: انا مش طالبة حبك خدني وبس . والمخرج للأسف مع إسفاف هذا الحوار يحاول أن يصور قوله تعالى «وقالت له هيت لك» وباقي المشهد المسف كان من عنديات المخرج ولغرض في نفسه........ (١٥). ثم قفز الممثل "رام" كأنه لدغة عقرب موحيا إلينا بالقصة الحقيقية لسيدنا "يوسف" أنه رفض واستعصم. وقال معاذ الله ثم خرج إلى الباب ولم يفت المخرج هنا- المعلن اليه الأول- أن يجعل في الفيلم زوجها يقابله عند خروجه تصميما منه على اثبات انها قصة "يوسف" عليه السلام وذلك مقابل ما قاله تعالى : «والفيا سيدها لدى الباب» ونستغفر الله العظيم. «ربنا لا تؤاخذنا أن نسينا أو أخطأنا».

وعلى ذلك كله يصبح جليا واضحا أن المخرج وباقي شركاءه- المعلن اليهم الثاني والثالث- قد قصدوا صنع فيلم عن نبي الله "يوسف" عليه السلام، وليس كما حمل تتر الفيلم باللغة العربية في استهزاء وسخرية بمشاعر المسلمين وشعب مصر (أن هذا الفيلم غير مأخوذ من أى قصة أو حادثة في التاريخ).

٩- مشهد "رام" يدافع فيه عن نفسه لدى "أميهار" قائد الجيوش أنه لم يخنه ثم دخل "رام" السجن ....(١٦) وهو ذات ما جاء في قصة يوسف عليه السلام.

١٠- ثم مشهد "سيمهيت"- التي

تقوم بدور امرأة العزيز- تعترف في المعبد في محفل الملك أن رام برئ: عشان أريح قلوبكم انا اللي عرضت عليه نفسي ومش ندمانة وهو اللي رفض. هذا وقد ورد اعترافها في القرآن الكريم في قوله تعالى «قال ماخطبكم إذ راودتن يوسف عن نفسه قلن حاشى لله ما علمنا من عليه سوء قالت امرأة العزيز الآن حصحص الحق أنا راودته عن نفسه وإنه لمن الصادقين» (يوسف الآية ٥١).

وفي المقابلة هنا بين النص القرآني وبين ماجاء بالفيلم نجد في الفيلم أنها ذهبت واعترفت في محفل الملك وفي النص القرآني أيضاً أن الملك أرسل لها وللنسوة اللاتي قطعن أيديهن فاعترفت «امرأة العزيز» أمامه أنها عرضت عليه نفسها كما جاء بالحوار في الفيلم وفي النص القرآني، أنها اعترفت قائلة أنها راودته عن نفسه وأنه صادق في براءته من الفحشاء وأنه استعصم وأبى.

١١- خرج رام الذي يمثل شخصية (يوسف عليه السلام) من السجن وتم تعيينه لحكمته وفطنته في مكانة عالية لدى الملك وبدء في جمع القمح وتخزينه في الصوامع والغلال وذلك على ماجاء في الفيلم ويشابه تماما ماورد في قصة يوسف عليه السلام، قال تعالى «وقال الملك ائتوني به استخلصه لنفسي فلما كلمه قال انك اليوم لدينا مكين أمين. قال اجعلني على خزائن الأرض اني حفيظ عليم.. وكذلك مكنا ليوسف في الأرض يتبوأ منها حيث يشاء.. نصيب برحمتنا من نشاء ولا نضيع اجر المحسنين». (يوسف آيه ٥٤، ٥٥، ٥٦).

١٢- يبدو أن المخرج- المعلن اليه الأول- قد وجد أن الأمر سيصبح فجا جداً ومكشوفاً لو أخرج في فيلمه رؤيا الملك التي وردت في القرآن الكريم في قوله تعالى «وقال الملك إني أرى سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف وسبع سنبلات خضر وأخر يابسات يا أيها الملأ أفتوني في رؤياي أن كنتم للرؤيا تعبرون» (يوسف الآية ٤٤).

تلك الرؤيا التي فسرها «يوسف» عليه السلام على ماورد في قوله تعالى: «قال تزرعون سبع سنين دأبا فما حصدتم فذروه في سنبله إلا قليلا مما تأكلون.. ثم يأتي من بعد ذلك سبع شداد يأكلن ما قدمتم لهن الا قليلا مما تحصنون.. ثم يأتي من بعد ذلك عام يغاث فيه الناس وفيه يعصرون» (يوسف الآية ٤٧، ٤٨، ٤٩).

نقول انه يبدو أن المخرج قد وجد أن الأمر سيصبح فجا لو عرض لهذه الرؤية

هوامش

الوثيقة رقم ٧

القرآن الكريم، ولم يستخدم كلمة «يتطابق» نفسها ولا مرة- فإذا لاحظنا أن الأساس القانوني للقضية يقوم على أن الفيلم «يجسد» سيرة النبي يوسف، لكان معنى ذلك أن المدعي ليس لديه في الواقع دليل على هذا التجسيد أو التطابق، ولكن ماليه هو أدله على التماثل والتشابه، وهو ما لم ينكره يوسف شاهين الذي صرح في أكثر من حديث صحفي أن الفيلم «يستلهم» سيرة النبي يوسف ولكنه لا يجسدها.

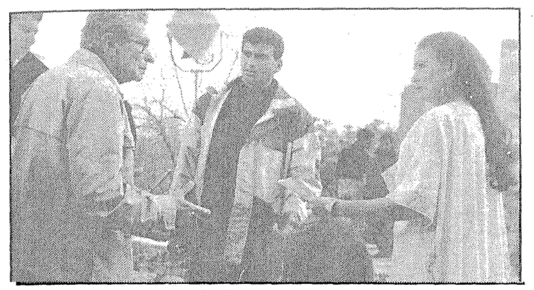
(١٠) يلاحظ أن العريضة، لا تتوقف أمام دلائل الخلاف بين الرواية القرآنية لسيرة النبي يوسف وبين الفيلم، ولا تستدل منها الاستدلال الصحيح وهو أن الفيلم لا يجسد فعلاً هذه السيرة، إذ ليس بين أحداث الفيلم ما يصور الواقعة الواردة في الشطر الأول من الآية..

(١١) هذا اعتراف من صاحب الدعوى بأن جزمه بأن «أميهان» هو عزيز مصر الوارد ذكره في القرآن الكريم لايقوم عليه دليل.

(١٢) المعنى هنا غامض.. إذ كيف يمكن الاستدلال من هذا المشهد على أن «رام» نبي؟!!!

(١٣) تركز عريضة الدعوى، علي ما تعتبره مشاهد جنسية في فيلم «المهاجر» ووصل الأمر إلى أن المدعي في مرافعته استند إلى بعض

وثائق فيلم المهاجر



انتقى يوسف شاهين أماكن تصوير المهاجر فعرفنا الطبيعة فى مصر كم هى جميلة

وتفسيرها حيث سيصبح الأمر مكشوفا تماما ولكنه عبر عن هذه الرؤية وتفسيرها فى جملة حوارية على لسان «رام» - الذى يقوم بشخصية «يوسف» عليه السلام- حيث قال فى جملة عرضية دون- مناسبة فى الفيلم وكأنه يلقى وعظا: النيل ده عجيب ليغرقها خير لينشفها خالص- بس كل سبع سنين فيه حاجة. وهو الأمر الموضح تماما لرؤيا الملك كما وردت بالقرآن الكريم، وتفسير نبى الله «يوسف عليه السلام» لها. وقد استخدم المخرج هذه الجملة الواردة على لسان بطل فيلمه ليعبر عن ذلك فى دلالة رمزية..........(١٧) عن الرؤية وتفسيرها.

١٣- مشهد الجفاف الذى عم فى مصر وخارجها وقدوم القوافل على مصر لأخذ الطعام والحبوب منها وقيام «رام» على ذلك وهى تعادل ما جاء فى قصة سيدنا يوسف عليه السلام.

١٤- حدوث الجفاف والمجاعة فى قبيلة «آدم» - الذي هو يمثل شخصية «يعقوب» عليه السلام- وإرسال أولاده إلى مصر ليأخذوا من خيراتها.. وقدوم أولاده أخوة «رام» (أخوة يوسف عليه السلام)، فى قافلة إلى مصر ومقابلتهم لـ «رام» - يوسف عليه السلام- الذى مكن له الله فى الأرض، وتعرفه عليهم وهم لم يعرفونه.. ودعاهم للطعام فى منزله وسألهم عن أخوهم الصغير فقال أكبرهم أنه بالخارج.. ودعوته له.. وحضور الأخ الأصغر شقيق «رام».. وهو ما يماثل تماما القصة الحقيقية- وسؤال «يوسف عليه السلام» عن شقيقه الأصغر.. وهذا المشهد جميعه مصورا لما ورد بالقصة الحقيقية الواردة بالقرآن الكريم وأيضا الكتاب المقدس لدى أهل الكتاب قال تعالى « وجاء إخوة يوسف فدخلوا عليه فعرفهم وهم له منكرون، ولما جهزهم بجهازهم قال إئتونى بأخ لكم من أبيكم ألا ترون أنى أوفى الكيل وأنا خير المنزلين» (يوسف : الآية ٥٧، ٥٨).

وهو أيضا ما جاء بالعهد القديم

على ما نصه «فأتى بنى إسرائيل ليشتروا بين الذين أتوا لأن الجوع كان فى أرض كنعان وكان يوسف هو المسلط على الأرض وهو البائع لكل شعب الأرض، فأتى أخوة يوسف وسجدوا له بوجوههم إلى الأرض ولما نظر يوسف أخوته عرفهم فتنكر لهم وتكلم معكم بجفاء وقال لهم من أين جئتم فقالوا من أرض كنعان نشترى طعاما وعرف يوسف أخوته وأما هم فلم يعرفوه- الاصحاح الثانى والأربعون ٥، ٦، ٧، ٨ سفر التكوين- وعن طلبه منهم لشقيقه الصغير» ثم قال لهم يوسف فى اليوم الثالث افعلوا هذا واحيوا، أنا خائف الله أن كنتم أمناء فليحبس أخ واحد منكم فى بيت حبسكم وانطلقوا أنتم وخذوا قمحا لمجاعة بيوتكم واحضروا أخاكم الصغير إلى فيتحقق كلامكم ولا تموتوا ففعلوا هكذا- سفر التكوين الاصحاح الثانى والأربعون ....(١٨- ١٩)

.فالقصة كما وردت بالقرآن الكريم وكما أيضا ذكرت بالعهد القديم صورها المخرج (المعلن اليه الأول) كما هى مع اختلاف بسيط هو أنهم لم يعودوا ليعقوب عليه السلام لإحضار أخيهم الصغير «شقيق يوسف عليه السلام»، إنما أتوا به من الخارج حيث كان يحرس قافلتهم ويقوم بخدمتها كما جاء بالفيلم، أما باقى التفاصيل فقد وردت بالفيلم مشابهة لما جاء بالقرآن الكريم والعهد القديم. ثم تعرف «رام» على شقيقه الصغير وعرّفه بنفسه وأنه شقيقه الذى حسبوه قتل ثم بدأ يوبخهم على ما فعلوه ب «رام» فتعرفوا عليه وهو المشهد المأخوذ من قوله تعالى «قال هل علمتم ما فعلتم بيوسف وأخيه إذ أنتم جاهلون، قالوا أءنك لأنت يوسف قال أنا يوسف وهذا أخى قد من الله علينا أنه من يتق ويصبر فإن الله لا يضيع أجر المحسنين» يوسف الآية ٨٩، ٩٠.

وهو أيضا ما جاء فى العهد القديم «فقال يوسف لأخوته تقدموا إلى فتقدموا فقال أنا يوسف أخوكم الذى بعتوه إلى مصر والآن لا تتأسفوا ولا تغتاظوا لأنكم بعتمونى إلى هنا- سفر التكوين الاصحاح الخامس والأربعين: ٤، ٥- «ثم وقع على عنق بنيامين أخيه وبكى وبكى بنيامين على عنقه وقبل جميع اخوته وبكى عليهم وبعد ذلك تكلم اخوته معه- الاصحاح الخامس والأربعين: ١٤

وعلى ذلك فقد صور هذا الفيلم المشهد القرآنى بلقاء «يوسف» باخوته وعلى أيضا ما جاء بالعهد القديم، ولكن مع بعض الاختلافات التى رأى مخرج الفيلم

هوامش

الوثيقة رقم ٧٠

الصحف، التى نشرت أخباراً عن أن ماسمته بالنسخة الفرنسية فى الفيلم تتضمن مشاهد جنسية عارية (بورنو)، وبالذات مشهد المراودة وهى أخبار كاذبة، إذ لا توجد نسخة فرنسية من الفيلم، والذى يعرض فى فرنسا وفى غيرها هى نفس النسخة الناطق بالعربية التى تعرض فى مصر وفى غيرها من البلاد.وعليها شريط ترجمة إلى الفرنسية

وفضلا عن أن الفيلم قد صور هذه المشاهد بطريقة فنية راقية، وفى سياق المعنى الذى أراد إبرازه، وهى قدرة «رام» على أن يتحكم فى شهواته، تأكيداً لوفائه لسيده ولإدراك المدعى أن المشاهد الجنسية ليست هى موضوع القضية، فقد سعى لاستخدامها فى التدليل على إساءة الفيلم للنبى يوسف.

(١٤) راجع الهوامش أرقام ٧ و ٨ و ٩

(١٥) راجع الهامش رقم ٦

(١٦) قال لى "الفنان خالد يوسف" - مساعد المخرج - أنه أثناء المونتاج ، حدث تقديم لمشهد اشتراك "رام" فى الثورة ، لإبعاد أى صلة بين دخول "رام" السجن ، ومراودة سميهت له ولتأكيد اختلاف الوقائع عن سيرة النبى يوسف ، والذى فهمه مشاهدو الفيلم ، وأنا منهم ، هو أن "رام" دخل السجن

وثائق: فيلم المهاجر

صرف النظر عنها- وجعل لقاء «يوسف» باخوته أول مرة ثم عودتهم لأبيهم لاصطحاب شقيق «يوسف» - -أخيهم الصغير- وعودتهم ثانية لـ «يوسف» على ما جاء بالقرآن الكريم تفصيلا- دمج ذلك المخرج فى لقاء «رام» باخوته مرة واحدة وإن جعل شقيقه فى الخارج وسؤال «رام» عنه، ثم إحضار إخوته له من الخارج وذلك اختصارا من المخرج وإن بقى الصلب والمعنى كما هو شاهدا بأن القصة التى تناولها الفيلم هى قصة نبى الله «يوسف بن يعقوب» عليه السلام وإن باح المخرج بغير ذلك داخل مصر وعلى تتر الفيلم.

١٥- مشهد حوار «آدم» ممثل شخصية «يعقوب عليه السلام» وهو يقص رؤيا رآها لـ «رام»- يوسف- وهو يرتدى عباءة زرقاء (قميص أزرق) وهو يقابل النص القرآنى «اذهبوا بقميصى هذا فالقوه على وجه أبى يأتى بصيرا وأتونى بأهلكم أجمعين - يوسف الآية ٩٣-.

فصنع المخرج هذا المشهد و «آدم»- يعقوب- يقص الرؤيا على زوجته بأنه رأى «رام» بعباءة زرقاء- قميص أزرق للدلالة على ما جاء بالنص القرآنى وإنما نحى المخرج بمشهد لقاء «آدم» بـ «رام» لقاء يعقوب بيوسف عليهما السلام نحو النص الوارد بالعهد القديم أهل الكتاب بأن «يوسف» صعد - (خرج) للقاء أبيه وإن خرج أيضا عن نص «العهد القديم» لغرض خاص فى نفسه فجعل «رام» يخرج من مصر هو وإخوته عائدون إلى قبيلتهم ويقابل والده هناك، وهو ماقصد به المخرج خروج بنو إسرائيل من مصر، فاضطر لذلك من جعل مشهد لقاء «رام» بـ «آدم» (يوسف بيعقوب عليهما السلام) يتم حيث يقيم الأب، ومن حيث أتى «آدم» دلالة على الخروج من مصر. وإن بقت المشابهة فى مشهد لقاء الأب وابنه مع ما ورد بالنص القرآنى مع بعض الاختلافات وأقرب للمشابهة مع النص الوارد بالعهد القديم، حيث جاء فيه: «ثم جاءوا (يعقوب عليه السلام وقبيلته) إلى أرض جاسان فشد يوسف مركبته وصعد لاستقبال إسرائيل أبيه إلى جاسان ولما ظهر له وقع على عنقه وبكى على عنقه زمانا فقال إسرائيل ليوسف أموت الآن بعد ما رأيت وجهك إنك حى بعد» - سفر التكوين الاصحاح ٤٦، ٢٨، ٢٩، ٣٠-

على ذلك كله وللأسباب السابق الإشارة إليها وغيرها من المشاهد الواردة بالفيلم والتى تتسق مع ما جاء بقصة سيدنا يوسف عليه السلام، فإن ذلك كله يقطع بما لا يدع مجالا لشك بأن الفيلم المسمى «المهاجر»- سيناريو وإخراج وتوزيع المعلن إليه الأول (يوسف شاهين) مشاركا فى إنتاجه أيضا مع المعلن اليه الثانى والثالث ومع أونيون فيلم بباريس - فرانس ٢ القناة السابعة- هو فيلم يصور تماما قصة نبى الله «يوسف» عليه السلام.

ولما كان حفاظا على مشاعر المسلمين واصحاب الديانات السماوية الأخرى وصونا لسير الأنبياء العطرة، فقد كان صحيحا الفتاوى المجمع الإسلامية عليها بعدم جواز تصوير انبياء الله

وبرسله وباتخاذ ممثلين يقومون بأدوارهم وهو مانص عليه القانون.

ولما كان ذلك وكان الفيلم يخرج تماما عن ذلك الإجماع ضاربا بمشاعر أصحاب الديانات عرض الحائط رغم علم صانعه بعدم جواز ذلك، وسبق علم مخرجه برفض الرأى العام بمصر لما ينويه حين أفصح عن رغبته فى صنع فيلم عن نبى الله «يوسف» عليه السلام وسبق مجابهته برفض الرقابة لفكرته تلك واعتراض الأزهر الشريف اعتراضا صارما على ما انتواه المعلن إليه الأول لكل ذلك فإن كان المخرج بداءة لا يعلم بعدم جواز تصوير قصص الأنبياء باستخدام ممثلين يقومون بتمثيل شخصياتهم النبيلة الكريمة فقد علم بعدم جواز ذلك برفض الرقابة والأزهر الشريف فكان عليه أن يصنع ما يصنع من أفلام بعيدا عن شخصيات الأنبياء المقدسة الكريمة.

إلا إنه لم يقصد فقط عرض قصة «يوسف»- عليه السلام- بل قصد الإساءة إلى نبى من أنبياء الله الكرام بتلويث سيرته العطرة الكريمة والنيل من مكانته السامية لدى المسلمين وأهل الكتاب ولغرض آخر فى نفسه ونفوس (١٨) من شاركوه هذا الجرم الذى أسموه فيلما فقد صنع فيلمه وروجه وأعلن عنه وعرضه على شعب مصر مستهزءا به وبقيمه ودينه بل وروج لهذا الفيلم فى الخارج لأغراض فى نفسه سنفصح عنها فى حينه.

وعن إساءة الفيلم إلى نبى الله «يوسف» عليه السلام وتلويث سيرته العطرة والنيل من قدره واعتباره وانتهاكا لكل القيم والتقاليد والديانات السماوية، جاءت مشاهد هذا العبث الإجرامى (الفيلم) تحمل الآتى تصويرا وحوارا مما لا يعد فقط إساءة لنبى كريم من أنبياء الله توجب منع عرض الفيلم وتؤسس طلباتنا الختامية فى هذه الدعوى بل أيضا هى أسباب معاقبا عليها طبقا لأحكام قانون العقوبات على النحو الذى سنتخذه من إجراءات(١٩).

عن تأسيس طلباتنا بمنع عرض الفيلم والتحفظ عليه:-

للأسباب السابق شرحها ولثبوت بما لا يدع مجالا لشك افتضاح هذا العمل السينمائى بأنه يصور حياة «يوسف» عليه السلام وإن أى مشاهد للفيلم مهما كانت درجة ثقافته يفرغ من المشاهدة وهو موقن أن هذا الفيلم عن قصة سيدنا «يوسف» - عليه السلام- عارضا لها بكل تفاصيلها وهو ماقصده المعلن إليهم

هوامش الوثيقة رقم ٧

بسبب مشاركته مع أتباع "أتون" فى الثورة ضد كهنة أمون وضد المظالم الاجتماعية ويلاحظ أن منطق الحوادث فى فيلم "المهاجر" يختلف عن المنطق فى القصة القرآنية، إذ لم يغضب "أميهار" لمراودة "سميهيت" لـ "رام" كما غضب "العزيز" وبالتالى فلم يكن هناك ما يبرر سجن "رام" بسبب المراودة.. وهذا خلاف جذرى آخر بين القصة القرآنية وبين الفيلم.

(١٧) راجع الهوامش ٧ و ٨ و ٩

(١٨) راجع الهامش رقم ٦

(١٩) إشارة إلى المادة ١٦١/١ من قانون العقوبات، التى تعاقب بعقوبة الجنحة على كل تعد يقع بوسيلة من وسائل النشر على أحد الأديان التى تؤدى شعائرها علنا..وهو ما يؤكد أن المدعى كان ينوى - فى حالة حصوله على حكم نهائي يؤيد مصادرة الفيلم - المطالبة بمحاكمة يوسف شاهين بتهمة التعدى على الأديان وعقوبتها الحبس ؛

(٢٠) لماذا لا يكون ذلك دليلاً على أن الفيلم لا يروى قصة النبى يوسف؟

(٢١) بصرف النظر عن أن هذه الواقعة تصلح للتأكيد بأن «رام» ليس النبى يوسف، فإن المدعى لا يشير إلى أى مصدر دينى استند

وثائق: المهاجر

الثلاثة الأول إلا إن ما جاء بمشاهد وحوارات الفيلم تستوجب حتما منع عرضه للأسباب الآتية:

إجماع المسلمين على عدم جواز اتخاذ ممثل يقوم بتصوير شخصية نبى من أنبياء الله الكرام عليهم السلام لأسباب كثيرة ليس هنا المجال لشرحها ولكن هو اتفاق الأمة وهو الأمر المنصوص عليه قانونا وهو المتسق مع كتاب الله صونا لهم ولسيرتهم العطرة ولمقاماتهم عند ربهم وحفاظا على مشاعر المسلمين- فضلا عن ذلك حمل الفيلم (الجرم) مشاهد تسئ إلى أنبياء الله وإلى مشاعر أصحاب الديانات ومنها الآتى وهو بعضها:

١- فى أول مشاهد الفيلم ظهرت أصنام فى قبيلة «آدم»- يعقوب عليه السلام- والقبيلة تتكون من آدم- يعقوب عليه السلام- و«رام»- يوسف عليه السلام- والأسباط- أبناء يعقوب وأخوة «يوسف» عليهما السلام- وحاشى لله أن يسمح أ نبياء الله بوجود أصنام بين ظهرانيهم وهم الموحدون بالله الداعون إلى إله واحد قهار، ويمر «آدم»- يعقوب- «ورام»- يوسف- على هذه الأصنام فى مشهد الفيلم وكأن الأمر لا يعنيهم وحاشى لله وهى إساءة لا تغتفر لصانعى هذا الجرم (الفيلم) فى حق أنبياء الله واستهزاءا بهم وبالدين جميعه.

٢- فى مشهد من أولى مشاهد الفيلم تجرى زوجة أكبر أبناء «آدم» وهى حامل، حاملة صنم كبير الحجم ضامة إياه لصدرها ثم استلقت على ظهرها ضامة الصنم على بطنها بشده مترنمة بترانيم سحرية.

وفى المشهد التالى له مباشرة- وهو مشهد الولادة- نرى هذه الزوجة التى كانت فى المشهد السابق تحمل صنما، مستلقية فى هذا المشهد على ظهرها وقد جاءها المخاض ووقفت أمامها سيدة من القبيلة ويبدو أنها القابلة- المولدة- وهى تترنم بترانيم سحرية ووضعت الزوجة أنثى وكانت تريد المولود ذكرا، فلما وجدت القابلة أنها أنثى أخذت دما من إناء وأخذت تولول وتغسل وجهها بالدم فى حركات تبدو منها أنها ساحرة. ومعلوم أن «يعقوب» عليه السلام، وأولاده، وجميع زوجاته كانوا مؤمنين بالله الواحد القهار ولم يكن منهم عابدا للأصنام، أو ساحرا، ولم يكن أبدا يسمح نبى من أنبياء الله بوجود صنم أو ساحر بين أولاده أو زوجاتهم أو حتى من يعيش بين ظهرانيهم ....(٢٠). ولكن «يوسف شاهين»- المعلن اليه الأول- وشركاه- المعلن اليه الثانى والثالث- يبدو أن لهم رأيا غير ذلك وهو تلويث سمعة وسيرة أنبياء



الله ومنهم «يعقوب» و «يوسف» عليهما السلام، الذى جاء ذلك فى حقهما فى الفيلم. وقد طهر سبحانه وتعالى سيرتهما من أى دنس فقد قال تعالى فى محكم كتابه عن قول يوسف عليه السلام لصاحبيه فى السجن «واتبعت ملة آبائى إبراهيم واسحاق ويعقوب ما كان لنا أن نشرك بالله من شئ ذلك من فضل الله علينا وعلى الناس ولكن أكثر الناس لا يشكرون «صدق الله العظيم»- يوسف الآية ٣٨.

يقول المولى عز وجل- إنه ما كان لهم أن يشركوا بالله من شئ ولكن المعلن اليهم الثلاثة الأول دنسوا سيرتهما العطره بالشرك بان جعلوا أصناما بين ظهرانيهم وأهل بيوتهم يمارسون السحر والعياذ بالله فبئس ماقالوا وبئس ماصنعوا.

٣- ظهر «رام»- من يقوم بتمثيل شخصية «يوسف» عليه السلام- طوال الفيلم عارى الجسد إلا من غلالة تستر عورته..........(٢١) وظهر بصورة الشاب الأهوج ،وعار على صانعى هذا الفيلم ماصنعوا بان صوروا شخصية نبى كريم من انبياء الله بتلك الصورة التي كان عليها هذا الـ «رام».

٤- صنع قبحا المعلن اليهم الثلاثة الأول بان جعلوا «رام» - من يمثل شخصية يوسف عليه السلام- فى صورة الشاب الشهوانى وهذا ظهر فى كثير من مشاهد الفيلم ومن ذلك فى مشهد عندما دخلت الفتاة - «هاتى» عليه، ووضعت امامه العشاء مبتسمة له ولما انصرفت قال لمن يشاركه الحجرة: البت دى قشطه . وما كان يليق بانبياء الله أن يكونوا بهذه الشهوانية وينطقون فحشا من القول ويتتبعوا عورات النساء ويشتهونهم حاشى لله.

٥- ولناتى بعد ذلك لأفحش ما اقترفته يد المخرج وكل صانعى الفيلم والعاملين فيه من تصوير مشهد جنسى لـ «رام» - يوسف - وهو يعبر للفتاة «هاتى» عن حبه مبادلة لها ثم يقفز معها إلى الماء ويحتضنها فى الماء فى مشهد جنسى صارخ . ويتبادلا قبله بمنتهى الشهوة. مثل هذا الفحش يتكرر عبر مشاهد الفيلم فتارة مع الفتاة «هاتى» - كما أسلفنا- وتارة مع «سمهيت» زوجة قائد الجيوش- التى تمثل شخصية امرأة العزيز- فقد احتضنها «رام» أيضا على رمال الصحراء، وتقلب معها فى مشهد جنسى - ثم حاول تقبيلها وامتنعت ثم قطع المشهد لتظهر بعده هذه الزوجة «سمهيت» وهى تقوم

هوامش
الوثيقة رقم٧

فى معرفة نوع الملابس التى كان يرتديها النبى يوسف!

(٢٢) حذف المدعى عبارة الحوار التى تكمل هذا المشهد ، وفيها يرد "رام" على أميهار قائلاً له باستنكار : هو الراجل بالنسبة لك هو الحيوان اللى بيهبش فى لحم أبوه؟!!. وهى إشارة صريحة إلى أن الوفاء "وليس "العجز" هو الذى جعل رام يرفض الاستجابة لمراودة "سيمهيت" .. وهو أمر لا اصلة له بالقصة القرآنية التى تؤكد بأن النبى يوسف لم يستجب لتلك المراودة لأنه رأى "برهان ربه" . وقد حرص المدعى على حذف جملة الحوار الأخيرة من المشهد لأنها تقدم كل الاستدلالات التى استنتجتها منه، وفضلاً عن أن ذلك لا يتسق مع الأمانة العلمية والقانونية ، فهو لا يتسق كذلك مع الأخلاق الإسلامية والتى يقول فيها «رام» أن الرجل الذى يستطيع أن يتحكم فى شهواته. وهذا نموذج للأمانة العلمية فى الاستدلال التى يتمتع بها صاحب الدعوى.

(٢٣ و (٢٤) يلاحظ حدّة هذه العبارات وغيرها مما ورد فى عريضة الدعوى،والعبارة صريحة - مع غيرها - فى اتهام صناع الفيلم بالكفر ودعوة لشل أيديهم وقطع ألسنتهم.استناداً إلى واقعة ملفقة ، تقوم على سلسلة من

وثائق فيلم المهاجر

وتمسح فمها فى إيماءة رمزية توحى بأن وراء الأكمة ماوراءها وأنه كان جنسا وفحشا يرتكب ثم قالت له فى دلال: ياريت تحاول تيجى البيت متأخر عنى شوية.

هل هذا هو «يوسف» النبى عليه أزكى السلام، العفيف الطاهر الذى وصفه الله تعالى بالطهر، وصرف عنه الفحش والسوء مزكيا له قائلا وهو أعز من قال: « ولما بلغ أشده اتيناه حكما وعلما وكذلك نجزى المحسنين، وراودته التى هو فى بيتها عن نفسه وغلقت الأبواب وقالت هيت لك قال: معاذ الله إنه ربى أحسن مثواى إنه لا يفلح الظالمون، ولقد همت به وهم بها لولا أن رأى برهان ربه كذلك لنصرف السوء والفحشاء إنه من عبادنا المخلصين». صدق الله العظيم.

زكاه ربه وطهره وصرف عنه السوء والفحشاء وأبى صانعوا الفيلم إلا أن يحاولوا تلويث سيرته الزكية الكريمة ولن يفلحوا- وكبر مقتا عند الله ما فعلوا والأمر هنا متروك تقديره للمحكمة الموقرة ولفضيلة السيد المعلن اليه الرابع (شيخ الأزهر) ولكل مسلم غيور على دينه وعلى سير أنبياء الله ولكل صاحب ديانة لا يرضى ابدا ضميره بانتهاك وتلويث سمعة أنبياء الله عز وجل ولله الأمر من قبل ومن بعد.

٦- لم يكتف صانعو الجرم (الفيلم) بذلك بل واصلوا الفحش والاستهزاء والسخرية بنبى عظيم نبيل من انبياء الله وكان لهم رأيا خاصا فى قصة «يوسف» عليه السلام مع امرأة العزيز، وهى امرأة الرجل الذى اشتراه وأقام «يوسف» فى بيته، فقد وصف كتاب الله (القرآن الكريم) مشهد عرض امرأة العزيز نفسها عليه ورفض يوسف عليه السلام الذى استعصم واستعاذ بالله على النحو الوارد فى قوله تعالى «وراودته التى هو فى بيتها عن نفسه وغلقت الأبواب وقالت هيت لك قال معاذ الله إنه ربى أحسن مثواى أنه لا يفلح الظالمون ولقد همت به وهم بها لولا أن رأى برهان ربه كذلك لنصرف عنه السوء والفحشاء إنه من عبادنا المخلصين. «صدق الله العظيم».

وهو أيضا ما جاء بالعهد القديم على نحو ذات المعنى الوارد فى النص القرآنى. هكذا جاءت السيرة العطرة لـ «يوسف عليه السلام». وهو ما يعلمه جميع أصحاب الديانات الثلاث ولكن «يوسف شاهين» وشركاه أبوا إلا أن يتخذوا دين الله سخريا وأن يستهزؤا بأنبياء الله ويحاولوا تشويه سيرتهم الكريمة العطرة. ولننظر إلى مشهد «يوسف شاهين» وشركاه بعد أن علمنا القول الفصل فى ذلك من كتاب الله عز وجل، وهو ما وقر فى قلوبنا من إيمان بطهارة نبى الله يوسف عليه السلام، وبعد أن عرضنا لموقف «يوسف عليه السلام» فى القرآن نرى ما الذى كان عليه مشهد «يوسف شاهين» وشركاه. والمشهد تفصيلا كما جاء بالفيلم نسطره كاملا والقلب ينزف دما ونستعيذ بالله ونستغفره على ماسطرنا ونسطر فى هذا المشهد الذى هو أن «رام»- الذي يقوم بتمثيل شخصية يوسف عليه السلام- يقف مرتديا قميص وظهره للكاميرا وتاتي «سمهيت»-تقوم بدور امرأة العزيز- وتدخل إلى حجرته وتغلق الباب وراءها وتبدأ فى تحريك يدها على ظهره ثم

تركع بقدميها على الأرض وتقبل يده في شهوة قائلة: أنا مش طالبه حبك خدني وبس. فرفعها «رام» إليه وقبلها- والعياذ بالله- في شهوة شديدة في مشهد جنسي صارخ . وضمها إلى صدره بقوة ثم رفعها على يديه ووضعها على الفراش وأخذ يقبلها. ثم بدأ يقبل العنق وما تحته- ثم قفز وخرج مقابلاً بالباب زوجها . وليس لنا تعليق على هذا الفحش ولا نقوى على ذلك منتظرين رأى فضيلة السيد المعلن اليه الرابع (شيخ الأزهر) في هذه الدعوى واثقين في رأى المحكمة (إن الحكم إلا لله) وهو قول عز وجل في سورة يوسف أيضا الآية ٤٠ ، وكما أنه أتي إخوة سيدنا يوسف بدم كذب على قميصه: أتى «يوسف شاهين» وشركاه، بفحش كذب على ثوب سيرته العطرة (جاءوا على قميصه بدم كذب قال بل سولت لكم أنفسكم أمرا فصبر جميل والله المستعان على ماتصفون-يوسف آية ١٨».

ونحن لا نملك من تعليق على ما سلف من كذب وافتراء على «يوسف» -عليه السلام- في الفيلم إلا قولنا لصانعي الفيلم كما قال الله عن قول يعقوب لبنيه: بل سولت لكم انفسكم امرا فصبر جميل والله المستعان على تصفون.

٧- ثم نأتي إلى المشهد الذي يلي السابق مباشرة، والذي لا يحمل سبا وقذفا في حق نبي كريم من أنبياء الله فحسب، بل حمل أيضا سموم «يوسف شاهين» وشركاه- المعلن اليهم الثلاثة الأول- ورأيهم في نبي الله الذي استعصم واستعاذ بالله ودعا ربه أن يذهب عنه الرجس والفحشاء. وتكملة للمشهد السابق شرحة يأتي هذا المشهد الذي يليه وهو بين رام- الممثل لشخصية يوسف عليه السلام- وبين «اميهار»- العزيز الذي اشتراه- ونحن ننقل المشهد بكامل أسفافه وبكل ماحوى من سباب وجرم في حق نبي الله يوسف عليه السلام. يبدأ الحوار في هذا المشهد بقول أميهار لرام:

أميهار: بتحبها

رام: هي ست عظيمة

أميهار: ولا في خيالك

رام: بصراحة أه

أميهار: تبقى أنت بقى اللي مش راجل عمال تحرجم وأنت مالكش فيها.

رام: ايه هو الراجل في نظرك؟

أميهار: هو اللي أنت مش هو............(٢٢)

فيخرج «رام» فيقول له «أميهار» بصوت مرتفع ليسمعه ويسمعنا: انت كده كده داخل السجن والسبب مش لأنك خائن لأ عبيط.

هذا هو الحوار كاملا في

هوامش

الوثيقة رقم٧

الافتراضات لا يوجد ما يدل على صحتها .. فـ "رام" ليس نبيا .. والذي شتمه ليس "يوسف شاهين" ولكنه "أميهار"، "ورام" "لم يسكت على هذا التعليل لرفضه المراودة ، بل أعلن السبب الحقيقي لرفضه ، في جملة حذفها المدعي لأنها تهدم دعواه ، ومع ذلك استسهل الحكم بالكفر - في عريضة دعوى قضائية - وطاوعه ضميره على المطالبة بقطع الألسنة!

(٢٥) لم يفض المدعي هنا في شرح هذا الجانب من دعواه ، وعلى عكس ما وعد - في نهاية الفقرة - فإنه لم يضف كثيراً إلى ما نكره هنا في مرافعته أمام المحكمة في درجتي التقاضي ، ولكنه فعل ذلك في عريضة الدعوى الثانية التي أقامها بصفته شيخاً لإحدى الطرق الصوفية وسوف ترد في المجموعة الرابعة من الفيلم بأنه يتبنى الرؤية اليهودية للتاريخ ، ويعلي من شأن اليهود على حساب المصريين ، بل ويدعو شاهين: بهر للعين .. ثقيل جداً على القلب - جريدة "العربي" القاهرية - العدد ٦٩ في ١٩٩٤/١٠/٢٤ - والعدد ٩٤- في ١٩٩٥/٤/١٧) والأستاذ "محمد القدوسي" (دعوة صهيونية في فيلم سينما:

وثائق فيلم المهاجر

هذا المشهد، وهذا هو الجرم الذى صنعه المعلن اليهم الثلاثة الأول جعلوا من «يوسف» النبي عليه السلام سخريا وحمل المشهد رأيهم في يوسف نبى الله وفي استعصامه بالله ودعاءه لله ألا يقع فى الفحش وأن يصرف عنه السوء فكان فى نظرهم - المعلن اليهم الثلاثة الأول- عاشقا للمرأة وهائما بها ولا يكتم عشقه وهواه. وذلك فى اعتراف «رام» بانه بصراحة يعشقها فى خياله. على نحو ما جاء فى الحوار، ثم قالوا رأيهم فى «يوسف» نبى الله عليه أزكى السلام، الذى يحمله قول «أميهار» الذى نعيده حيث قال (قطعت السنتهم جميعا) «تبقى أنت بقى اللى مش راجل. عمال تحرجم وانت مالكش فيها» وعندما يسأله رام ايه هو الراجل فى نظرك يقول «أميهار» فى سخرية وإزدراء: هو اللى انت مش هو. يقصد أنه ليس رجلا. ثم يعلن «يوسف شاهين» وشركاه بعد إعلانهم رأيهم فى نبى الله «يوسف» عليه السلام يعلنون رأيهم لما استعصم وأبى أن يرتكب الفاحشة واستعاذ واستعان بالله.. رأيهم فى ذلك هو ما ورد على لسان «أميهار» قائلا بصوت عال مرتفع فى تكلف ليسمعه ويسمعنا رأى «يوسف شاهين» وشركاه فى نبى الله الذى دعا الله أن يصرف عنه السوء والفحشاء ورفض أن يقع فى الفاحشة قال «أميهار»- أنت كده كده داخل السجن والسبب مش لأنك خائن لا عبيط. وليس لنا تعليق سوى أن نتوجه إلى الله سبحانه وتعالى رافعين يدنا بالدعاء مبتهلين اليه أن لعنة الله على الكافرين شلت ايديهم وقطعت السنتهم..... (٢٣)



صفية العمرى

هذا هو السم الذى وضعه الشركاء الثلاث الأول فى مضامين الفيلم . وهذا هو رأيهم فى أنبياء الله.

وفاتنا أن نقول أن «رام» كان رأيه المعلن فى الحوار السابق سرده عن رأيه فى السيدة التي راودته عن نفسه وعرضت عليه نفسها: أنها ست عظيمة. وهى فكرة «يوسف شاهين» وشركاه أنها ست عظيمة لأنها عرضت نفسها عليه لأنها اشتهته وعشقته. وهو ليس رجلا وعبيط لأنه رفض وأبى (ونستغفر الله العظيم) ولكن هذا هو ما قصد يوسف شاهين وشركاه توصيله إلينا من فكر فاسق داعر وهذه هى الحرية فى نظرهم وهذه هى الرجولة. أما من استعصم وأبى فإنه............ (شلت ايديهم جزاء ماصنعوا وقطعت السنتهم قصاصا لما قالوا)................(٢٤)

عن المضمون السياسى للفيلم:.........(٢٥)

من المعلوم لدى المهتمين بصناعة السينما والنقاد والمثقفين أن مخرج الفيلم- «يوسف شاهين» : المعلن اليه الأول- أنه مقل فى أعماله السينمائية وان أفلامه معظمها أن لم تكن كلها مغرقه فى الرمزيةوالرمزية فى الفن أن يقول شيئا ويقصد شيئا آخر مثل التورية فى اللغة العربية.. فالحوار عنده له مقصوده ومدلوله.. حتى أسماء أبطال أفلامه لها مدلول وحتى حركة الكاميرا (الكادر) لها مدلول. أما هذا الفيلم «المهاجر» فجاء مكشوفا إلى حد كبير وغير مغرق فى الرمزية وحواره سطحى عامى ليفهمه البسطاء وهو الأمر الذى تعجب منه النقاد وأن الدعاية لهذا الفيلم بالذات كانت مكلفة بعكس أفلامه السابقة فما القصد من وراء ذلك؟ وما هى المضامين التى حملها هذا الجرم (الفيلم)؟

سنحاول فى عجالة أن نلقى الضوء على هذا الفيلم فى عجالة واعدين أن نقدم لذلك تفصيلا فى دفاعنا ومذكراتنا:

أولا: فى الإجابة على السؤال الذى طرحناه عن لماذا كان الفيلم واضح الدلاله وحواره بسيط على غير عادة مخرجه فكثف الدعاية بشكل لافت للنظر؟

نجيب على ذلك قائلين واثقين أن هناك مضامين وسموم أراد أن يوصلها لأكبر قدر من شعب مصر ونعترف بانه قد نجح وقد حقق فيلمه (جرمه) إيراد مرتفع على غير عادة أفلام «يوسف شاهين».

ثانيا: فماهى تلك المضامين وما هى السموم التى حملها الفيلم؟

١- حاول «يوسف شاهين»- المعلن اليه الأول- «وجابى خورى»- المعلن إليه الثانى- و«أمبيربلزان»- المعلن اليه الثالث- ويلاحظ أن الثانى والثالث غير مصريين.........(٢٦) حاولوا إظهار ملوك وحكام مصر متمثلين فى «أمحتب الثالث» و «امحتب الرابع» «اخناتون» بأنهما ضعاف الشخصية بلهاء هزيلى الأجساد بدرجة ضحك لها الجمهور عند مشاهدة «اخناتون» وانهما يفتقدان إلى العلم والقدرة فلماذا فعلوا؟

اظهروا شخصيات الفيلم الرئيسية من المصريين بانهم عاجزون جنسيا وشواذ جنسيا فبدا ملوك مصر وشخصيات المصريين على هذا النحو شواذ جنسيا.......(٢٧) أما باقى الشعب فهم (صيع) كما أطلق عليهم أميهار قائد الجيوش كما قال لـ «رام»- يوسف عليه السلام - ومعلوم انه من بني إسرائيل قال له : كنت بتعمل ايه مع الصيع....... (٢٨) دول -

هوامش

الوثيقة رقم ٧

المهاجر المغامر ينجح فى تطبيع المصريين العجزة - "الشعب" ١٨/١٠/١٩٩٤) والدكتور "سيد القمنى" (الدين والتطبيع في فيلم "المهاجر - جريدة "العربى" القاهرية - ١/٥/١٩٩٥)، وهو اتهام يقوم على افتراض أن "رام" هو "يوسف" وبالتالى فهو من بنى إسرائيل ، وانطلاقا من مجرى انتقاء وقائع من الفيلم وعبارات مما ورد على لسان "رام" لمحاولة البرهنة على صحة هذا الاتهام.

وهكذا حدث نوع من التحالف بين المتعصبين الإسلاميين والمتعصبين القوميين، فى الهجوم على الفيلم، يقوم على نوع من التلفيق الأيديولوجى، دفع الدكتور "سيد القمنى" إلى المطالبة بفض الاشتباك بين ما هو "قومى" وما هو "دينى" فى قضية "المهاجر" ملاحظا أن "المأثور الإسلامى" - كمثال - كان دفعاً إلى جانب الإسرائيلى ضد حضارات المنطقة ، فكان مع يوسف ابن يعقوب وموسى ابن عمران وبقية بنى إسرائيل ضد مصر وحضارتها وشعبها وحكامها وكان مع "شاؤول طالوت" أول ملك إسرائيلى ومع داود مؤسس الدولة الإسرائيلية ضد "جالوت اجوليات" البطل الفلسطينى الذى مات وهو يدافع عن

وثائق فيلم المهاجر

ويقصد (بالصيع) الشعب (الثوار) الذين ثاروا من أجل عبادة آتون (إله التوحيد) وهي ديانة التوحيد التي نادي بها «اخناتون» كما ورد فى التاريخ المصرى القديم . فعل ذلك «يوسف شاهين» وشركاه بملوك مصر وشعبها فلماذا فعلوا ؟ وقد فعلوا .... (٢٩)

٣- المصرى الوحيد فى الفيلم صاحب الشخصية السوية والذى كان على درجة من الحكمة والعلم عالم بفنون الزراعة واسمه فى الفيلم «أوزير» مات فماذا يقصدون من أن المصرى السوى العاقل مات ؟؟؟ ويلاحظ أنه كان من خصى الملك حسب رواية اليهود فى العهد القديم وشككوا فى انه مصرى حسب رواية التاريخ المصرى القديم باعتبار الفراعنة لم يتخذو خصيا مصريين ولكنه على كل حال أراحنا واستراح ومات.

٤- جاء رام - يوسف عليه السلام- من بنى إسرائيل إلى مصر ليتعلم الزراعة فلم يجد سوى «أوزير» - الذى مات بعد ذلك- ليعلمه الزراعة.

٥- عندما دخل «رام» بيت العلم وجدهم يصنعون توابيت ويحنطون الموتى فطلب شغلانةفيها (مخ) وهو ما جاء على لسانه فى الحوار مع أميهار - أمير الجيوش- «أنا عايز شغلانة فيها مخ» فقال «أميهار» : شوفوا له شغلانه فيها مخ ،. فما هو المقصود بأن «رام» - من بنى إسرائيل- عايز شغلانة فيها مخ ؟؟؟ وما المقصود بأن المصريين ليس لديهم سوى تحنيط الموتى وصنع توابيتهم ؟؟؟

٦- فى إسقاط سياسى مكشوف يعطى «أميهار» قائد الجيوش لـ



حنان ترك

«رام» - يوسف عليه السلام- وهو من بنى إسرائيل- أرضا صحراوية فيقول له رام حانخليها جنه وحاتشوف . (ويلاحظ صيغة الجمع فى حنخليها جنه وهو فرد) ثم يذهب لـ «أوزير» ليعلمه الزراعة فيدور الحوار الآتى:

رام: عايزك تعلمنى الزراعة.

أوزير: ماتحاولش» . الأرض اللى إدهالك «أميهار» صحراء جرداء- حاولوا يزرعوها ١٠ مرات فشلوا ١٥ مرة.

فقال رام: حانحولها جنه

ويلاحظ هنا: حانحولها جنه أيضا بصيغة الجمع. ويلاحظ انه ذهب يتعلم الزراعة من رجل قال على المصريين انهم حاولوا يزرعوها عشرة مرات فشلوا خمسة عشر مرة. ويلاحظ انه المقصود ليس الفشل فحسب بل وصفهم بالغباء «حاولوا عشر مرات فشلوا خمسة عشر مرة» مقصود بها المصريون الذين جاءهم ليعلموه الزراعة فعلمهم هو الزراعة . وصارت الأرض الصحراء جنة. وتركزت الكاميرا على سنابل القمح الخضراء. ثم يلاحظ أخيرا أن «رام» هو يوسف بن يعقوب المسمى

بإسرائيل أى من بنى إسرائيل الذى يطلب شغلانة فيها مخ ويحول الصحراء الجرداء إلى جنة وقد حاول المصريون من قبله ١٠ مرات ففشلوا ١٥ مرة!! فماذا يقصد «يوسف شاهين» والمعلن إليه الثانى والثالث «الأجانب»!!!

٧- رام- «يوسف بن يعقوب عليهما السلام»- من بنى إسرائيل يقول فى إحدى حواراته مع سمهيت «امرأة قائد الجيوش فى إسقاط سياسى واضح الدلالة : غريبة أنى عشت فى مصر وأكلت من خيرها وبيتقال لى أنت أجنبى».

٨- وفى إسقاط سياسى واستهزاء بشعب مصر يأخذ رجل من المصريين الفلاحين الذين يزرعون مع «رام»- وهم أصلاً من الجيش المصرى- يأخذهم الرجل المصرى ليضعهم على الحدود المصرية فيقول له رام مش لما نحل مشكلة المجاعة الأول... فيرد المصرى بغباء وبله : متهيأ لى نحل مشكلة أولوياتنا الأول إحنا المصريين . فتتركز الكاميرا على وجه رام «من بنى إسرائيل» ويقول فى تنهد (آه احنا المصريين) . فماذا يقصد «يوسف شاهين» وشركاه!! ونحن نعد أن نجيب على هذا السؤال فى مرافعتنا.

وعلى ذلك كله ولجميع الأسباب الواردة بعريضة هذه الدعوى التى منها تصوير سير الأنبياء صراحة باستخدام ممثلين يقومون بأدوارهم. وهو الأمر الممنوع والمحظور طبقاً للقرار ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ م بشأن القواعد الأساسية للرقابة على المصنفات الفنية ....(٣٠) وطبقاً لأحكام الدستور وطبقاً لإجماع المسلمين وقد سبق للأزهر الشريف أن أعلن رفضه بذلك للمعلن إليه الأول وقت أن كان الفيلم مجرد فكرة تطن فى رأسه وتكمن أغراضها فى نفسه. ولما قد فعل وقام رغماً عن ذلك بتصوير الفيلم وعرضه على الجمهور متحدياً لمشاعر المسلمين وأهل الديانات الأخرى ضارباً بأحكام القانون والدستور والقرارات واللوائح عرض الحائط مستهزءاً بها وبكل القيم والتقاليد والأعراف .

ولما كان فيلمه قد حوى على تعريض بالأنبياء وتلويث لسيرتهم الطاهرة والحط من قدرهم واعتبارهم وقد حوى أيضاً سباً وقذفاً شديداً فى حق نبى الله يوسف عليه السلام ووصفه بأبشع الألفاظ والصفات.

ولما كان الفيلم على ما حوى من قصة ،وفكر وتعريض بالأنبياء مخالفاً لما جاء بكتاب الله الكريم بل ومخالفاً أيضاً لكتب الديانات السماوية الأخرى وهو على ذلك مخالف لنص

هوامش

الوثيقة رقم ٧

أرضه ضد الاحتلال الإسرائيلي الاستيطاني لبلاده... إلخ".

وهى ملاحظة ذكية تعنى أنه لا يجوز للمدعى أن يتهم الفيلم بأنه يجسد قصة النبى يوسف، كما رواها القرآن الكريم ، وأن يتهمه فى نفس الوقت بالإساءة للمصريين وإعلاء شأن بنى إسرائيل، لأن القرآن الكريم نفسه يندد بالمصريين والفراعنة - فى تلك الفترة - ويتحدث عنهم بازدراء ، باعتبارهم من عبدة الأوثان.

أما الخلط الذى وقع فيه القوميون المتعصبون - ومنهم الدكتور سيد القمنى نفسه - فيكمن فى ربطهم بين بنى إسرائيل - الذين ورد ذكرهم فى الكتب المقدسة - وبين الصهيونية كحركة قومية سياسية عنصرية لا صلة لها بالدين ، مع أن المتفق عليه داخل هذا التيار هو أن الصهيونية تضفى الطابع الدينى على دعواها لتخدع فقراء اليهود وتستغل اضطهادهم.. ولكن الفيلم على هذا الأساس - وبصرف النظر عن أنه لا يوجد فى حواره ما يشير إلى أن "رام" عبرانى إسرائيلى أو يهودى وهو تسليم من غلاة القوميين العرب بمنطق الصهيونية، حتى أن أحد هؤلاء الغلاة ، قال فى ندوة عامة: إن سيدنا إبراهيم (أبو الانبياء)

الدستور والقانون والقرار ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ المادة الثانية فقرة (١) بشأن القواعد الأساسية للرقابة على المصنفات الفنية.

ولما كان استخدام قصة «يوسف» - عليه السلام- والتعريض بموقفه الشريف بأن أبى أن يقع فى الفحشاء واستعصم واستعاذ بالله فتناول الفيلم هذا الموقف الكريم لنبى الله يوسف باستهزاء بل أوحى صانع الفيلم إلى المشاهد لفيلمه بأن الرجولة والذكاء أن يفعل المرء عكس مافعل نبى الله «يوسف» عليه السلام. فهى إذا دعوة صريحة للإباحية والفجور والفسق بما يخالف أحكام القانون ويوقع تحت طائلة قانون العقوبات ومخالفا لقانون الرقابة على المصنفات الفنية رقم ٤٣٠ لسنة ٥٥ والقرارات التنفيذية اللاحقة له.

ولما كانت هذه الدعوة التى تبناها صانعو الفيلم مخالفة لشرع الله وهادمة لدين وقيم وتقاليد هذه الأمة التى هى خير أمة أخرجت للناس.

ولما كان الفيلم أيضا فضلا عما سلف قد حوى سخرية شديدة بمصر وشعبها واستهزاء بهم وبحكامهم- فى رمزية ملوك مصر القدماء- واظهرهم - الشعب والحكام- فى صورة ساخرة واصفا إياهم بالشذوذ وبانعت الصفات ولما كان ذلك يمثل تعريضا بسمعة مصر داخليا وخارجيا وهى مخالفة صريحة لنص الدستور والقوانين واللوائح ولقانون المصنفات الفنية مادة ٢ من القرار رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦م).

ولما كان فكر المخرج وشركاه يحمل مضامين عنصرية بالمخالفة الشديدة لأحكام الدستور والقانون.

لكل ماتقدم ولغيره من الأسباب التى سنبديها فى دفاعنا ومذكراتنا يلتمس رافع الدعوى الحكم فى مادة مستعجلة وبصفة عاجلة جدا بوقف ومنع عرض فيلم «المهاجر» حماية للقيم والديانات السماوية التى يدين بها شعب مصر بشقيه المسلم والمسيحى.. وكذلك الحكم فى مادة مستعجلة بالتحفظ على جميع نسخ الفيلم.. وحفاظا على سمعة مصر وكيانها فى المحافل الدولية يلتمس رافع الدعوى الحكم فى مادة مستعجلة بمنع الفيلم خارج مصر واتخاذ الاجراءات والتدابير التحفظية والاحتياطية اللازمة لذلك كله، وإنه عن اختصاص محكمة الأمور المستعجلة ولائيا بنظر الدعوى فهى المختصة قانونا بحكم صريح القانون بتلك الدعوى لتوافر شروط الاستعجال لخطورة الفيلم على القيم والتقاليد وتعريضه بالأديان وبأنبياء الله.

كما أنه ولما كان المعلن إليهم الثلاث الأول يستندون فى عرض الفيلم إلى تصريح الرقابة على المصنفات الفنية التى يمثلها المعلن إليه الخامس وهو الترخيص رقم ٩٤/٧٤ فإن هذا الترخيص صدر بالمخالفة لأحكام القانون ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ الخاص بتنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية وبخاصة المادة الأولى منه ....(٣١) ومخالفا أيضا للقرارات التنفيذية الصادرة فى هذا الشأن وبخاصة القرار ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ فضلا عن مخالفته لـ صريح وأحكام الدستور والقانون ومن ثم فهو قرار منعدم باطل لذلك فإنه يحق للطالب اللجوء إلى القضاء المستعجل للحكم فى مادة عاجلة بطلباته فى هذه الدعوى

بوقف عرض الفيلم بأى وسيلة من طرق العرض محليا وخارجيا واتخاذ التدابير الاحتياطية لذلك مع التحفظ على نسخ الفيلم لحين الفصل فى دعوى بطلان القرار الصادر بالموافقة على ترخيص الفيلم الصادر برقم ١٩٩٤/٧٤ واعتباره منعدما أو أن يتخذ السيد المعلن إليه الخامس (مدير عام الرقابة) والسيد الوزير المعلن إليه السادس (وزير الثقافة) ما خوله لهما القانون من جواز سحب الترخيص السابق صدوره، حين ظهور مخالفة الترخيص لأحكام القانون وذلك وفقا للمادة ٩ من القانون ١٩٥٥/٣٤-..... (٣٢)

أما عن الاختصاص المحلى للمحكمة فالفيلم يعرض فى عدة دور عرض بالقاهرة منها ما هو واقع داخل نطاق اختصاص المحكمة وموطن المدعى عليهم داخل اختصاص المحكمة.

أما عن صفة رافع الدعوى فهو مواطن مسلم الديانة مصرى الجنسية قد أصابه أعظم الضرر النفسى والأدبى والمعنوى نتيجة لعرض هذا الفيلم ولغيرته على دينه وعلى سير الأنبياء العطرة، وغيرته على وطنه وعلى شعب مصر، كل ذلك دفعه إلى رفع هذه الدعوى ، فشرطا الصفة والمصلحة متوافران وأنه فرض واجب على كل مسلم مصرى دفع الضرر الشديد الناجم عن عرض مثل هذا الفيلم واتخاذ جميع الوسائل الشرعية والقانونية المتاحة لدفع الضرر. ولمنع ووقف عرض هذا الفيلم والطالب يستند فى صفته على أحكام الدستور وأحكام الشريعة الإسلامية .

أما عن اختصام فضيلة السيد الأستاذ المعلن إليه الرابع (شيخ الأزهر) فبصفة فضيلته القائم بحكم القانون على أمور الدين وعلى دفع ما يمس الشريعة، ويخالف أحكام كتاب الله وأحكام الشريعة. وبصفته المختص قانونا بالدفاع عن أمور الدين ودفع أى تحريض أو تعريض أو نيل من كتاب الله وأنبياء الله وهى كلها من أمور الدين المختص بها قانونا.

كما أن اختصام فضيلته فى هذه الدعوى بحكم القانون حيث تنص المادة ٣ من القرار ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ بشأن القواعد الأساسية للرقابة على المصنفات الفنية على الرجوع إلى الجهات الدينية المختصة قبل الموافقة على عرض مصنف سينمائي أو تليفزيوني أو غيره من مصنفات .

ولما قد حمل الفيلم موافقة رقابية رقم ١٩٩٤/٧٤ فكان واجبا لذلك كله إدخال فضيلته خصما فى الدعوى وليقوم سيادته بما توجبه

هوامش
الوثيقة رقم ٧

صهيونى (!!)، ولو كان ذلك صحيحاً لوجب على كل المؤمنين برسالات الأنبياء أن يعترفوا بإسرائيل وأن يكفوا عن رفض وجودها فى المنطقة..

باختصار: الذين يقولون ذلك هم الذين يدعون للاعتراف بإسرائيل وليس الفيلم ! (راجع فى نقد هذه الرؤية : محمد بدر الدين: ليس دفاعاً عن يوسف المخرج ولكن عن يوسف النبى - "العربى" القاهرية فى ١٩٩٥/٤/٢٤ - وتعليقنا : المهاجر بين الرؤية القومية والرؤية الدينية - أدب ونقد).

(٢٦) هذه الواقعة غير صحيحة لأن «جابى خورى» مصرى الجنسية راجع الوثيقة التالية

(٢٧) الشخص الوحيد الشاذ جنسيا فى الفيلم أو بمعنى أدق ، الرقيع، هو الفنان الذى كان مكلفا بتغيير نقوش المعابد ، لتحويلها من معابد لعبادة آمون إلى معابد لعبادة آتون، وقد أشار يوسف شاهين ،فى أكثر من حديث صحفى إلى أن الشخصية تشير إلى رقاعة ذلك النوع من المنتفعين و الفنانين الذين يضعون أنفسهم فى خدمة كل سلطة.

(٢٨) هذا نموذج صارخ ومضحك للطريقة التى يفهم بها صاحب الدعوى النصوص الأدبية والفنية،

وثائق فيلم المهاجر



ثورة المصريين علي كهنة آمون

مقتضيات وظيفته من إجراءات نحو منع ووقف عرض هذا الفيلم «الجرم» داخليا وخارجيا وهو قادر على ذلك للمشهور عن فضيلته من تقوى الله وغيرة على دين الله وعلى أنبياء الله.

اما عن اختصام الأستاذ المعلن إليه الخامس فبصفته الوظيفية كمدير عام للرقابة على المصنفات الفنية السمعية والبصرية، ليتخذ من الإجراءات القانونية ماتقتضيه واجبات وظيفته نحو سحب الترخيص رقم ١٩٩٤/٧٤ الصادر لفيلم «المهاجر»، طبقا لأحكام المادة ٩ من القانون رقم ٣٤/ ١٩٥٥ المعدل بالقانون ٣٨ لسنة ١٩٩٢ . ولا ننسى له أنه سبق أن صرح بعرض الفيلم بالمخالفة لأحكام المادة الأولى من القانون ٣٤ لسنة ١٩٥٥ وما بعدها وبالمخالفة لأحكام القرار الوزارى رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ الصادر بشأن القواعد الأساسية للرقابة على المصنفات الفنية بالإهمال الجسيم فى مقتضيات وظيفته. والعمل والمساعدة على ترويج وعرض مصنف سينمائى مخالف للأديان والعرف والتقاليد ومخالف مخالفة صريحة للدستور وأحكام القانون ومعرضا بسمعة الأنبياء وهادما لقيم وتقاليد الشعب المصرى وخطرا على النشئ وعلى الشعب لما يحمله من سموم وفكر هادم للدين والتقاليد وجارى اتخاذ الإجراءات القانونية نحو ذلك كله.

لذلك فإنه يحق للطالب طبقا لأحكام القانون اختصام المعلن إليه الخامس (مدير الرقابة) ليصدر الحكم فى مواجهته ويقوم على تنفيذه إن لم يقم فورا بسحب ترخيص الفيلم وفقا للمادة ٩ من القانون ٣٤/ ١٩٥٥ المشار إليه وهو ما نامله وليتخذ جميع الإجراءات اللازمة للحيلولة دون عرض الفيلم فى أى من دور العرض العامة والخاصة بوسائل العرض المختلفة السمعية والبصرية وهو ما يملكه وتخضع دور العرض جميعا تحت رقابته وإشرافه ، واتخاذ اللازم قانونا أيضا نحو الحيلولة دون عرض الفيلم فى أى مهرجان أو دور

عـرض أجنبيـة لحـمل الفـيلم للجنسـيـة المصـرية مما يسـيئ لسـمعـة مـصـر ويروج للأفكار العنصرية والمعرضة بالأديان .. وفي سـبـيـل ذلك أيضـا يقـوم سيادته بعدم التصريح بتصدير الفيلم المصرى الجنسية.- للأسف الشديد- إلى خـارج أرض الوطن أي إلى بلد عـربى أو أجنبى حرصا على سمعة مصر وكيان وقيم ومكانة شعب مصر.

وكان اختصام السيد الأستاذ المعلن إليه السادس (وزير الثقافة) بصفته الرئيس الأعلى للمعلن إليه الخامس، ليصدر الحكم في مواجهة سيادته وليقم بما تقتضيه واجبات مسئوليته نحو جميع ماذكر سلفا.

لذلك:

أنا المحضر سالف الذكر قد انتقلت وأعلنت كل من المعلن اليهم بصورة من هذا وكلفتهم الحضور أمام محكمة القاهرة للأمور المستعجلة الدائرة(٦) وذلك يوم الثلاثاء الموافق ٢٥/١٠/ ١٩٩٤ الساعة الثامنه صباحا ومابعدها ليسمع المعلن إليهم بصفة عاجلة في مادة مستعجلة بوقف ومنع عرض الفيلم العربى (المهاجر) مع الحكم بالتحفظ على جميع أشرطة ونسخ الفيلم مع منع تصديره إلى خارج البلاد لخطورة ذلك كله مع إلزام المعلن إليهم بالمصروفات ومقابل أتعاب المحاماة وشمول الحكم بالنفاذ المعجل وبلا كفالة. ولأجل العلم تركت لهما صورة من هذه العريضة.

هوامش

الوثيقة رقم ٧

فوصف المصريين بأنهم صيّع لم يأت على لسان مخرج الفيلم، ولم يأت على لسان البطل الذى يتعاطف معه، ولكنه ورد على لسان القائد العسكري، فى سياق اعتراضه على مشاركة رام فى الثورة، وهو رأى من المنطقى أن يصدر عن شخص فى مثل مكانه ، فالحكام - وخاصة العسكريون منهم - ينظرون عادة إلى الشعوب باعتبارهم مجموعة من "الصيع". ومؤاخذة الكاتب الروائى على حوار ورد على لسان أحد أبطاله دليل على تدنى مستوى فهم الأعمال الأدبية ، فالحوار يعبرعن شخصية الذى ينطقه لا عن المؤلف.

ويلفت النظر فى عريضة الدعوى إصرار المدعى على اعتبار "يوسف شاهين" هو "أميهار" ومحاسبته على كل كلمة يقولها ، وهو ما يتضح فى ثورته العنيفة على محاولة "أميهار" السخرية من "رام" بسبب رفضه لمراودة "سمهيت"، فاتهم "يوسف شاهين" - لا "أميهار" - بالإساءة للنبى يوسف، وبصرف النظر عن أن "رام" ليس نبينا ، فقد نقل القرآن الكريم عن المشركين وصفهم للنبى صلى الله عليه وسلم بأنه "ساحر" ولم يقل أحد أن ذلك يعبر عن رأى الخالق فى أنبيائه!

(٢٩) النظر إلى ملوك مصر منذ عصر الفراعنة إلى اليوم، باعتبارهم رمزاً لها، واعتبار نقدهم إهانة للمصريين، بصرف النظر عما .إذا كان ذلك ما يقوله الفيلم أ م لا، أمر يلفت النظر إلى الطريقة التى يفكر بها صاحب الدعوى.وطبقاً لهذه الرؤية تجوز مصادرة كل فيلم يتعرض للملك "فاروق" أو لأسرة "محمد على" أو ينقد أى حاكم قديم أو معاصر أو قادم، ويتوجب مصادرة كل كتب تاريخ العصر الوسيط التى يندر أن نجد فيها سطراً يمدح حكام مصر. والخلط بين الشعب وحكامه - فضلاً عن الانحياز المسبق - هو الذى جعل المدعى يتجاهل أن الفيلم يظهر المصريين كشعب ثائر على حكامه وعلى كهنتهم ، بسبب ما يعانون من مظالم ، وينسى أنه لا يجوز له أن يدافع عن الفراعنة ، استناداً إلى النظرة القرآنية التى تزدريهم باعتبارهم من عبدة الأوثان . والفكرة بمجملها فكرة "فاشية" ذائعة.

(٣٠): صدر القرار رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ المشار إليه فى ٢٨ إبزيل ١٩٧٦ فى عهد تولى الدكتور جمال العطيفى لشئون وزارة الثقافة وتنص المادة الثانية منه، على عدم

الوثيقة رقم٨:

ملاحظات (يوسف شاهين) على عريضة الدعوى ×

يبدو لنا التناقض الرئيسى الذى يقع فيه المذكور (محمود أبو الفيض) هو سيطرة فكرة على ذهنه وهى أن فيلم «المهاجر» هو قصة سيدنا يوسف، فإذا جاءت الأحداث مشابهة للقصة، اعتبرها برهانا على استهانتنا بالحظر المفروض على ظهور الأنبياء فى الأعمال الدرامية وإذا جاءت مخالفة للقصة، اعتبر ذلك كفرا وتجديفا، وهذه الفكرة المسيطرة عليه هى التى تجعل مناقشته شبه مستحيلة لسبب بسيط وهو أنها تفتقد لأى نوع من المنطق ولأى نوع من الاتساق مع نفسها.

هذا التناقض هو ما يجعل« أبو الفيض» يصور عملية تحقيق الفيلم كما لو كانت عملية يمكن تحقيقها فى بلادنا فى الخفاء:

ص٢ من ديباجته « يقول قام (ي . شاهين) بتصوير الفيلم فى تكتم شديد مانعا أية أحاديث صحفية مشددا على جميع الممثلين الذين استعان بهم وكل من عمل معه فى الفيلم بعدم الادلاء بأية أحاديث صحفية.. إلخ»

المقصود بالطبع هنا أن «شاهين » كان يخطط سرا لفيلمه الذى يشير إليه فى مكان آخر من هلوساته بال «جرم» . ومن المفيد هنا توضيح أمرين:



صفيه العمرى

١- صياغة جميع عقود شركة أفلام مصر العالمية منذ أكثر من عشر سنوات سواء فى الأفلام التى يحققها «شاهين »أو تلك التى ينتجها لغيره من المخرجين تتضمن هذا البند البديهى النابع من أن أى إنسان يحترم نفسه ويحترم عمله لا يدعو الصحافة لمشاهدته وهو يعمل وإنما يدعوها لمشاهدة العمل عند اكتماله . (الطبيب ، المحامى، الطباخ...) وعموما صورت معظم مشاهد هذا الفيلم فى أماكن نائية وكان ذلك حرصا على جمال الصورة وليس هربا من أحد.

٢- الأمر الثانى، والأهم، هو أن الأفلام فى مصر لا يصرح بالبدء فى تصويرها إلا بعد أن يمر سيناريو الفيلم الذى سيتم تصويره على الرقابة على المصنفات الفنية التى تبدى ملاحظاتها على السيناريو وترفضه فى العديد من الأحيان إذا رأت فيه ما يتعارض مع قوانينها. وفى حالة «المهاجر» قامت مشكورة بالموافقة على سيناريو الفيلم.

يتم بعد ذلك عرض السيناريو على وزارة الداخلية التى تعطى تصاريح التصوير من الزاوية الأمنية، أضف إلى ذلك أن نيجاتيف الفيلم تم تحميضه فى فرنسا، الأمر الذى ترتب عليه مرافقة رقيب معين من قبل الرقابة لكل لقطة يتم تصويرها وفى كل يوم من أيام التصوير للتأكد من أن ما يتم تصويره هو فعلا السيناريو الذى تمت الموافقة عليه وليس شيئا آخر. ويقوم هذا الرقيب بالتوقيع على كل علبة نيجاتيف. يتم تصويرها ويقوم بوضع ختم بالشمع الأحمر عليها وعندئذ يسمح بتصديرها (إلى فرنسا) لإتمام العمليات الفنية عليها بالخارج.

وسيناريو الفيلم الذى وافقت عليه الرقابة موجود لدى الرقابة وكل صفحة منه عليها ختم الجمهورية والفيلم موجود ويعرض ومصرح من قبل الرقابة. بالتالى تنتفى منطقية ما يثيره «أبو الفيض» من تكتم أحيط بتحقيق الفيلم.

يبنى السيد أبو الفيض كل مناظرته على تصور غريب عن المتفرج وعن العلاقة بين المخرج والمتفرج. التصور هو أن المتفرج المصرى أمى بينيا وأن «يوسف شاهين» «يستغل ذلك ليسرد قصة النبى يوسف على ذلك المتفرج دون أن يدرى الأخير. والوقاع أن «شاهين» لم يخف فى أى مرحلة من مراحل الكتابة والتصوير والعرض أن قصة فيلم «المهاجر» تتخذ من شخصية النبى يوسف قدوة وتستلهم منها قيم الإيمان بالله والمثابرة والوفاء والعفة والرغبة فى العلم كسبيل للنجاح فى مواجهة القيم السائدة حاليا والتى تربط بين النجاح والفهلوة والتخلى عن المبادئ.

وبالنسبة للجمهور المصرى الذى يتهمنا السيد أبو الفيض باحتقاره، فلا نظنه يحتاج إلى مقدمة فرنسية أو عربية لتبين أن قصة «المهاجر» تتخذ من شخصية يوسف قدوة.

ولنتحدث عن تلك الديباجة «المختلفة» عن الديباجة العربية:

comme joseph,

هوامش الوثيقة رقم٧

جواز الترخيص بعرض أو إنتاج أو الإعلان عن أى مصنف من المصنفات الفنية، إذا تضمن بوجه خاص ٢٠ حالة، منها الدعوات الالحادية والتعريض بالأديان السماوية والعقائد الدينية وتحبيذ أعمال الشعوذة، واظهار صورة الرسول صلى الله عليه وسلم صراحة أو رمزاً، أو صورة أحد من الخلفاء الراشدين وأهل البيت صراحة أو رمزاً، والعشرة المبشرين بالجنة أو سماع أصواتهم، كذلك إظهار صورة السيد المسيح، أو صور الأنبياء عموماً، على أن يراعى فى كل ذلك الرجوع إلى الجهات الدينية المختصة.وأداء الآيات القرآنية والأحاديث النبوية وجميع ما تتضمنه الكتب السماوية أداء غير سليم أو عدم مراعاة أصول التلاوة أو عدم مراعاة تقديم الشعائر الدينية على وجهها الصحيح، ويحظر القرار عرض مراسم الجنائز أو دفن الموتى بما يتعارض مع جلال الموت. ويقول "حمدى سرور" إن هذه البنود الأربعة قد أدمجت فى اللائحة التنفيذية لقانون الرقابة، بعد تعديله فى عام ١٩٩٢، وأن البنود التالية من المادة وبقية نصوص القرار قد ألغيت، وتتضمن هذه البنود تشكيلة نادرة من المحظورات الرقابية، لو كانت قد طبقت لأوقفت

وثائق المهاجر

fils de jacob dans les livres saints,le jeune-RAM, en but a' l'hostilite' de la nature et de la brutalite' de sa tribu, qultte sonPAYS pour l'EgyptE des pharaons, a' la recherche du savoir et de la lumie're.
ce film est l'histoire de ce combat.

والنص الحرفى للترجمة العربية هـو

«مثل يوسف، ابن يعقوب فى الكتب السماوية، يواجه الشاب رام ضراوة الطبيعة وقسوة أهل قبيلته، فيسافر إلى مصر الفرعونية بحثا عن العلم وعن النور. هذا الفيلم يحكى قصة هذا الصراع».

أى أن ما يقوله النص الفرنسى تحديدا هو أن قصة هذا الفيلم ليست قصة النبي يوسف وذلك بالرغم من عدم وجود أية محاذير رقابية أو دينية فى فرنسا تمنع التعرض لقصص الأنبياء . الفيلم ليس قصة النبي يوسف إذن ولكنه يقتدى بالتراث الدينى (الإنسانى) ليحكى قصة رام. أليس ذلك فى جوهره مايقوله النص العربى عندما يتحدث عن رؤية خاصة مستلهمة من تراث الإنسانية؟ ولو كانت نيتنا سيئة كما يقول ، وكنا أغبياء كى ننسى أننا فى القرن العشرين وأن الثقافة منتشرة وأن أشخاص مثل السيد «أبو الفيض» قد يلمون بالفرنسية لما وضعنا أصلا جملة بالفرنسية، ولكان بإمكاننا بكل سهولة استخدام اسم «يوسف» بدلا من «رام» فى الدوبلاج الفرنسى ،ولكن الفرق الكبير- الذى لايدركه السيد «أبو الفيض» بين عقلية السينمائى وبين عقليته هو - هو أن السينمائى يعمل فى العلن ولا يتآمر مع صغار الصحافيين كى ينشروا أخبار قضاياه فى الصحف قبل أن تصل المحاضر لأصحاب الشأن.

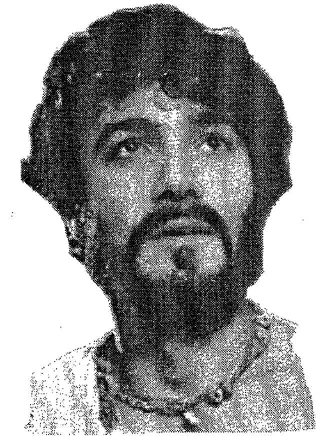
نأتى إلى إيحاء السيد أبو الفيض فى ديباجته إلى أن الصحافة والرأى العام قد استنكروا الفيلم، والواقع هو أن النجاح الساحق للفيلم جماهيريا وصحافيا - مصريا وعربيا- ليس خفيا بل شديد العلنية والوضوح.

أى أن الرأى العام المثقف والشعبى لصالح الفيلم. (مرفق طيه الدوسيه الكامل بكل المقالات التى فى صالح الفيلم وضده) ويتضح هنا مقارنة بسيطة بينهما من ناحية الكم والكيف أن مايوحى به السيد «أبو الفيض» مغرض وفيه شبهة محاولة فرض وصاية على المثقفين المصريين كلهم أو وصمهم بالجهل.

ويختلط الأمر تماما على السيد «أبو الفيض» عندما يتحدث عن وضوح دلالات الفيلم وبساطة حواره (ص٢٠) من العريضة ....(١) وتجاهه الجماهيرى ويستخدم هذه الحجة المتعارضة تماما مع كل ما سبقها من اتهامات

هوامش الوثيقة رقم ٧

صناعة السينما تماما..
ومن بينها تبرير أعمال الرذيلة أو تصويرها على نحو يشجع على المحاكاة وتغييب عنصر الرذيلة فى سياق الأحداث اكتفاء بالعقاب فى النهاية.
وإظهار الجسم البشرى عاريا والمشاهد الجنسية المثيرة والمناظر الخليعة ومشاهد الرقص، وعرض تعاطى الخمور والمخدرات وألعاب القمار واليانصيب باعتبارها أشياء مألوفة أو مستحسنة وعدم مراعاة قدسية الزواج والقيم المثالية للعائلة أو عرض مشاهد تتنافى مع احترام الوالدين ، أو إضفاء هالة من البطولة على المجرمين ، وعرض الانتحار بوصفه حلاً معقولاً والتعريض بدولة أجنبية أو شعب تربطه علاقة صداقة بالدولة...إلخ.
(٣١) تنص المادة الأولى من القانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥، المعدل بالقانون رقم ٣٨ لسنة ١٩٩٢، على مايلى: تخضع للرقابة المصنفات السمعية، والسمعية البصرية، سواء كان أدؤها مباشرا، أو كان مثبتة أو مسجلة عى أشرطة أو أسطوانات . أو أى وسيلة من وسائل التقنية الأخرى. وذلك بقصد حماية النظام العام والآداب ومصالح الدولة العليا.
(٣٢ تنص المادة ٩ من القانون المذكور على مايلى «يجوز للسلطة القائمة على الرقابة



خالد الندوى « رام »

بالغموض والتورية والإسقاطات ، لكى يبرهن على «مؤامرة» أخرى صورها له عقله السقيم. ولكننا سنعود إلى ذلك فى حينه.

القضية التى لا يختلف عليها أحد هى أنه لا يصح إظهار الأنبياء فى الأعمال الدرامية. ولكن القضية هنا هى: هل لا يصح أيضاً استلهام

سمات و تفاصيل من حياة الشخصيات الواردة بالكتب السماوية لتقديم قدوة للمتفرج؟ وعندما يرد فى القرآن أن القصة موضوع الجدل هذا هى أجمل القصص ألا يصح- بل ويجب- على صانعى القصص والدراما أن يرجعوا إليها كقدوة

وثائق فيلم المهاجر

ليتخذونها كمثل أعلى لماينبغى أن تكون القصة عليه أو الدراما؟ ولو لم تأتنا القدوة من قصص الأنبياء ومن أخلاقهم مع مراعاتنا لعدم التعرض لشخصهم فأين يريد منا السيد أبو الفيض استقاء أبطالنا؟ من الدجالين والفهلويين والمتاجرين باسم الدين؟

لقد كان قرارنا بالاقتداء بقصة يوسف بدلا من محاولة نقلها كما هى للشاشة .وكل هذه الأمور معروفة ومكتوبة على صفحات الجرائد والمجلات المصرية وليست سرا على أحد كما يحاول السيد «أبو الفيض »تصوير الأمر.. وبدأ العمل على شخصية رام وتحديدا البحث عن أوجه الأختلاف بينها وبين شخصية يوسف.

أولاً: رام» ليس نبيا

ثانيا: آدم ليس نبيا.
إنه مجرد أب ورئيس قبيلة يفضل أحد أبنائه على الآخرين.

ثالثا: «رام »و والده «آدم »يؤمنان بالله وسط قبيلة موغلة فى التخلف والوثنية تسكن أرض طناى الأسطورية (راجع فرانسوا ماسبيرو الذى يحكى عن تلك الأرض فى شرق مصر التى كان ينفى إليها المصريون المغضوب عليهم سياسيا) وهو ليس كنعانيا فى الفيلم، أى ليس إسرائيليا والأرجح من واقع ركوبه البحر للوصول لمصر، انه يأتى من شبه الجزيرة العربية)

رابعا: «رام »تعلم بعض قواعد الفلك والجغرافيا والزراعة واللغة المصرية على يد معلمه بشير.

خامساً: « رام »يذهب باختياره لمصر بحثا عن العلم

سادسا: «رام »يعود إلى قبيلته فى نهاية الفيلم ناقلا إليهم ما تعلمه فى مصر .

سابعا: طوال تواجد «رام » فى مصر يتوق للرجوع إلى أهله بعلمه.

ثامنا: فى مصر أحب «سميهيت » ولكنه قاوم هذا الحب ونجح فى ذلك وفاء للرجل الذى فتح له أبواب العلم وإيمانا منه بان الرجولة الحقة ليست فى إنعدام الرغبة والمشاعر وإنما فى عدم الأنسياق لها كالحيوانات.

تاسعاً: يتزوج «رام »من مصرية هاتى ويعود بها إلى طناى . ويتزوجها كعدد كبير من الناس الطبيعيين - بعد أن أحبها واشتهاها.

عاشراً: «رام » لا يتنبا ولا يفسر الأحلام ولكنه يحاول تفسير الطبيعة بشكل علمي ليروضها وليستفيد منها. وهناك فقرة مذهلة فى ص٨ من عريضته يعتبر فيها « أبو الفيض » استجابة الله لصلاة رام الذى يطلب من سبحانه نزول المطر، دليلا على النبوة. كما لو

القوميون المتعصبون هاجموا الفيلم انطلاقا من رؤية خاطئة تخلط بين بنى إسرائيل والصهيونية

كانت أى ديانة من الديانات تنص على أن سبحانه لا يستجيب إلا لصلوات الأنبياء .

وقبلها يسوق «برهانا» آخر لنبوة الشخصية مستندا إلى جملة : مدوخين نفسكو ليه، مع إنه مافيش غير إله واحد»، وكان الشفافية والروحانية لا تسمح باكتشاف وجود الخالق ، مع أن التاريخ ملئ بامثلة الإيمان الفطرى البسيط السابق على الأنبياء!

ويمكن أن تمتد هذه القائمة إلى مالانهاية حول الفرق بين فيلم « «المهاجر وبين قصة سيدنا «يوسف» عليه السلام بل ويمكن إضافة إليها النقاط التى يثيرها «أبو الفيض» بعد أن نحذف منها الألفاظ النابية والقذف الذى يقع تحت طائلة القانون وآرائه الشخصية الغثة فى كيفية معالجتنا للمشاهد وهى آراء لا تهمنا فى شيئ وكلما ازدادت الفروق كلما تبين لأى إنسان موضوعى أن رام إنسان عادى وليس نبيا وأن رغبتنا فى سرد قصة إنسان عادى لا يحط بأى شكل من الأشكال من قدر القدوة التى استلهمنا منها الموضوع ولكن يزيد من قدرها.

وعندما يشعر « أبو الفيض » بهشاشة منطقه وضعف حجته فإنه يلجأ إلى هلوسة عرقية عنصرية تحاول تصوير الفيلم وكأنه جزء من مؤامرة «أجنبية» للحط من قدر المصريين ، فينسى كل ثورته على «جرم» تصوير قبيلة « آدم » و« رام » على أنهم مجموعة من الوثنيين والمتخلفين الذين لا تحركهم إلا الأحقاد والرغبات الدنيئة (ص١٥ من

هوامش الوثيقة رقم٧

أن تسحب بقرار مسبب الترخيص السابق إصداره فى أى وقت إذا طرأت ظروف جديدة تستدعى ذلك ومنها فى هذه الحالة إعادة الترخيص بالمصنف بعد إجراء ما تراه من حذف أو إضافة أو تعديل دون تحصيل رسوم.

عريضته) ، ويحاول الأيحاء بأن الشخصيات المصرية المصورة فى الفيلم كلها سلبية ، من الشواذ والعاجزين جنسيا. ونحن لا نعرف من أين أتى بالشواذ ولا يوجد فى الفيلم إلا شخص واحد عاجز جنسيا وهو أميهار زوج سيمهيت الذى لا يمكن اعتباره بأى شكل من الأشكال «سلبيا» حيث أنه من أجمل شخصيات الفيلم وأكثرها ثراءوحزما ورقة.

ثلاث شخصيات فقط هى التى يمكن اعتبارها سلبية فى الفيلم:

« هورى » كاهن آمون المتعطش للسلطة، وتاأمين الذى يدعى الثورية ولا يهدف إلا للسلطة، والفنان الذى يبيع فنه وموهبته للسلطة.

ماذا يفعل أبو الفيض بالآتين:

« هاتى » و « برى » و « أميهار » و « أهورى » و « أوزير » و «أخناتون » و « أمنحتب » والعلماء فى بيت العلم والملكة تى وسائر شخصيات الفيلم؟

ويسقط « أبو الفيض » من ديباجته التى قرر فيها أن الفيلم لابد وأن يكون جزء من مؤامرة صهيونية ضد مصر وتحديدا فى تفسيره لجملة: «ح نخليها جنة» (ص٢١) أن « رام » يسافر إلى الأرض الصحراوية بصحبة « أوزير » و « أهورى » ويلحق بهم بعد ذلك « برى »و « هاتى » ، وأنه من الممكن أن يكون المقصود بجملة « حاولوا يزرعوها ١٠ مرات وفشلوا ١٥ مرة» أن تخضير الصحراء أمر شديد الصعوبة كما نعرف كلنا وليس أن المصريين تحديدا فشلوا فى زراعتها. ولكن الإحساس بالاضطهاد مرض نفسى معروف علاجه عند الأطباء وليس فى قاعات المحاكم.

والبارانويا والعنصرية (وهل نقول الطائفية أم ستصفوننا بالبارانويا؟) تصل إلى ذروتها عندما يقرر السيد « أبو الفيض » أن الأستاذ « جبرائيل خورى » وهو المصرى أبا عن جد أجنبى!!

إننا نفهم الآتى من كل هذه الهلوسات إنطلاقا من يقيننا أن الديانات السماوية لا يمكن أن يلحق بها خطر وأن مصر قادرة دائما على التغلب على كل المخاطر: الخطر الحقيقى الذى يمثله فيلم مثل «المهاجر» هو أنه يهدد أشخاص مثل السيد أبو الفيض. أشخاص يكرهون الحياة والعلم وكل القيم النبيلة التى يدعو إليها هذا الفيلم . إنهم أشخاص يحلمون بالسلطة وبالشهرة ويعرفون أن وصولهم لذلك لن يكون إلا على جثة كل عقل متنور ومفكر فى هذا البلد........ ولكن هيهات!!!

يوسف شاهين:
أتعامل مع الممول الأجنبى بندية ولايستطيع أحد أن يفرض على شيئا

يوسف أديب شاهين:

ولد في ٢٥ يناير ١٩٢٦. بمحافظة الإسكندرية. لأب كان يعمل محامياً. درس في كلية فيكتوريا بالإسكندرية. حصل على ماجستير دراما وفنون مسرحية من معهد باسادينا وجامعة بركلي بكاليفورنيا بالولايات المتحدة الأمريكية. عضو اللجنة العليا لليونسكو للدفاع عن حقوق الفنان. واللجنة العليا للدول المتحدثة باللغة الفرنسية. مثل مصر في كافة المهرجانات السينمائية الكلية. شارك في المؤتمرات الثقافية التي عقدت في السوربون والمؤتمر الثقافي في موسكو، ومؤتمر اليونسكو في بلجرد الخاص بتطوير التعليم السينمائي ومؤتمر واشنطن للقرارات الأساسية الخاصة بمصر المعاصرة. حصل على العديد من الأوسمة والنياشين منها: وسام الاستحقاق للفنون من مصر (١٩٦٤) وسام قائد الدرجة الأولى للفنون والآداب من فرنسا (١٩٨٧) ووسام للفنون والآداب من تونس، بدرجة.

فارس" (١٩٧٠) ثم بدرجة "قائد" (١٩٨٨). وحصل على جوائز لجنة التحكيم الخاصة. بمهرجان برلين (١٩٧٨) والدب الفضي برلين (١٩٨٧) عن فيلم إسكندرية ليه" وجائزة الدولة التقديرية في الفنون من مصر (١٩٩٤). و١٢٩ جائزة عالمية في الإخراج والتمثيل. أخرج ٣٠ فيلماً، أولها "بابا أمين" (١٩٥١) وآخرها "المهاجر" (١٩٩٤) - (المصدر: الموسوعة المصرية للشخصيات المصرية البارزة بتصرف - الهيئة العامة للاستعلامات. القاهرة ١٩٩٢).

هوامش الوثيقة رقم ٨

صاغ هذه الوثيقة المخرج « يسرى نصر الله » والفنان « خالد يوسف »، من معاوني « يوسف شاهين » المقربين إليه، وقد شارك ثانيهما في كتابة سيناريو الفيلم، كما كان مساعدا للمخرج بعد اجتماع ضم الثلاثة، ناقشوا فيه عريضة الدعوى، وكان الهدف من المذكرة، تزويد الدفاع عن الفيلم، بوجهة نظر صانعه فيما نسبته اليه عريضة الدعوى. و العنوان الأصلي للوثيقة هو « ملاحظات علي الدعوى المرفوعة علينا من قبل محمود أبو الفيض »

(١) تحيل الوثيقة إلى فقرات وصفحات بعينها من أصل عريضة الدعوى (الوثيقة رقم ٧) ولأننا لم نحتفظ بترقيم صفحات الأصل عند النشر، فسوف نلخص ما يرد عليه يوسف شاهين من فقراتها، في حالة عدم تلخيصه لها.

وص ٢٠ التي يشير إليها هنا، هي التي تتضمن الجزء المعنون في العريضة بـ "عن المضمون السياسي للفيلم" الذي يتهم الفيلم بالصهيونية وقد علقنا عليه في الهامش رقم (٢٥) من الوثيقة رقم (٧).

(٢) راجع تعليقنا على ذلك

هوامش الوثيقة رقم ٨

فى هامش رقم (١٢) من الوثيقة السابقة.

(٣) لخص "يوسف شاهين" الفروق بين الرواية القرآنية لسيرة النبى يوسف ، وروايته لسيرة "رام" فى رده على مقال "فهمى هويدى" السابق الإشارة إليه، فقال:

"والاختلاف بين سيرة النبى يوسف وسيرة الفتى رام ليس اختلافا شكليا يقتصر فحسب على الأسماء لكنه اختلاف جذرى يشمل الزمان الذى عاش فيه كل منهما والمكان الذى هاجر منه كل منهما والأحداث التى كان كل منهما بطلا لها والشخصيات التي كان كل منهما طرفا فى علاقة معها فقد عاش رام فى زمن جاء بعد الزمن الذى عاش فيه النبى يوسف بأربعة قرون وقدم إلى طيبة من بلد يقع فى شرقها هى طناى بعكس النبى يوسف الذى جاء من الشمال ورام شاب جاهل جاء إلى مصر بإرادته وتحقيقاً لطموحه فى أن يتعلم الزراعة وتعلمها بالفعل على يد عالم مصرى بينما جاءها النبى يوسف مصداقا لرؤيا إلاهية وقد علمه ربه تأويل الأحاديث وكان هو الذى علم المصريين الاقتصاد بعد أن ألهمه ربه تفسير رؤيا الفرعون فادخر من غلال السنوات السبع السمان ما كفى السنوات السبع العجاف ورمم قد بيع لقائد جيوش الفرعون بينما بيع النبى يوسف للفرعون نفسه ورام رفض مراودة امرأة سيده خضوعا لقيمة أخلاقية بشرية هى الوفاء لسيده بينما رفض النبى يوسف مراودة زوجة الفرعون له بعد أن رأى برهان ربه ورام قد انغمس فى الصراع السياسى والمذهبى آنذاك بين المؤمنين بالآمونية والتابعين إلى الإخناتونية ودخل السجن بسبب ذلك وخرج منه لينفى إلى مكان بعيد يقوم باستزراعه مع أستاذه وزوجته وشقيقها وهو أمر لا صلة له بقصة النبى يوسف ورام لم يشرع فى مواجهة المجاعة إلا بعد حدوثها فعلا بعكس النبى الذى ألهمه ربه التنبؤ بها فتوقعها قبل أن تقع فعينه الفرعون أمينا على خزائن الأرض بينما لم يأخذ رام مكانته فى مصر إلا بسبب الانقلاب المذهبى والسياسى الذى انتهى باستبدال الآمونية بالإخناتونية وعلى عكس النبى يوسف الذى ظل بمصر ومات بها فإن رام قد عاد إلى أهله لكى يعلمهم ما تعلم فى مصر".

(راجع يوسف شاهين - "عودة المهاجر بين الدين والفن والحرية" - الأهرام - ١٩٩٥/٢/٢٠)

(٤) لفتنا النظر فى تعليقاتنا على عريضة الدعوى ، إلى أن كثيراً مما أورده صاحبها ، يصلح للتدليل على عكس ما يستنتجه منه، ويؤكد أن "رام" ليس "يوسف"، راجع تعليقاتنا فى الهوامش أرقام (١٠)، (١١) ، (٢٠) ،(٢٢) على الوثيقة رقم (٧).

و الوثيقة غير مؤرخة ، وقد افترضنا أن تاريخها يقع بين تاريخ عريضة الدعوي ، وتاريخ انعقاد اول جلسة



«أميهار» - محمود حميدة - قائد الجيش، الذى تبنى «رام» وعلمه... أصرت عريضة الدعوى على محاسبة «يوسف شاهين» على كل جمله وردت على لسانه فى الفيلم، فإذا قال أن المصريين «صقيع» فمعنى ذلك أن يوسف شاهين يشتم المصريين، وإذا قال لرام أنه رفض مراودة سيمهيت لأنه عبيط ومش راجل كان معنى ذلك أن يوسف شاهين يتجاسر على مقام النبى يوسف..

فى الأعداد القادمة

القسم الثانى من
ملف محاكمة «يوسف شاهين» وفيلم «المهاجر»

ملف خاص عن مئوية الشيخ «أمين الخولى»

رأى

حرية الكاتب والسوق الثقافية

د . ناديا خوست

لايتحدى العالم ذو القطب الواحد الأنظمة السياسية والمنظمات والأحزاب، فقط، بل يتحدى المثقف نفسه، أفقه، تماسكه، طباعه، وحدسه، فاليوم لاتوجد مؤسسات القطب الآخر التي يمكن ان تسند المثقف الوطني في العالم الثالث بمنظومات من الأفكار والمعلومات، المؤسسات التي كانت مركزاً ثقافياً عالمياً نشيطاً، يقدم الفرص لمثقفي العالم الثالث بمهرجاناته ومؤتمراته الأدبية ولقاءاته الفنية، وبالتبادل الثقافي وكانت الكفة التي تقابل الجوائز العالمية والمغريات الغربية، ولعل ذلك الثقل العالمي الثقافي وامكانياته الملموسة اخفت تقصير الاجتهاد الفكري المحلي الوطني! وسترت هشاشة المثقفين الذين دفعتهم موجة الأمس الي صدر الشرائح الثقافية وقصروا عن فروض الثقافة والابداع، انتهى ذلك الزمن العالمي الذي تفتحت فيه حركة التحرر الوطني! زمن الانتصارات التي حف بها المنشدون.

يجذب الانتصار والمنتصرون، عادة مجموعات شتي، أما الهزائم فلاتستبقى منها الا القليل يلجم المنتصرون. أيضا الضعفاء والاشرار، لذلك نفاجا اليوم بعرض عجيب من الانهيارات الفكرية والأخلاقية بعد اسقاط المعسكر الاشتراكي وركود حركة التحرر.

نشهد في هذه الأيام الحرجة تنقل الأشخاص من خانات ومواقع الي أخرى، ونكتشف المكنون، نحن في ممر ضيق علي حدود قرنين من الزمان، مضى أحدهما محملا بمجد حركة التحرر الوطني، وبتجربة أول نظام اشتراكي وانتصاراته العسكرية والاجتماعية والثقافية وتراث ثقافي سمته الرئيسية احترام الانسان وتقديس الوطن، في ذلك الزمن "الماضي" كان كبار كتاب العالم متصلين بتلك المنظومة العالمية، وكان الكتاب

العرب ، ككتاب العالم الثالث يستندون الي تلك القمم ، ويجتمعون معها في تيار ادبي يواكب حركة التحرر دون ان يهملوا تأمل الشكل الفني الغربي .

هدمت المنظومة التي أسس عليها ذلك الزمن وو ضع للعالم ذو القطب الواحد المثقفين كانهم امام افكار ذات قيمة واحدة . جرف الزلزال المعايير التي يقاس بها السلوك والفن والسياسة بين الرايات التي خفقت حيث تدفق تحليل الاحداث او الاجهاز علي القطب الماضي، خفقت راية " حرية الرأي " و " حقوق الانسان " الساحرة، كأنها رايات خانتها الاشتراكية وحركة التحرر وحماها الغرب ، وبدت حرية الرأي دون صلة بطبقة أو شعب ، دون شرو طها في لائحة حقوق الانسان ، وأخفى ذلك جوهر الصراع الانساني بين الأغنياء والفقراء ، بين المحتلين وأهل البلاد ، بين الجنوب والشمال لذلك سهل نقل المعركة الفكرية بعد اسقاط الاشتراكية الي الحرب علي العرب والاسلام .

لكن الصياغة الثقافية والاعلامية التي نعيشها لاتستطيع ان تخفى الحقائق التى نعيشها: اننا في زمن اقتسام العالم بين المنتصرين ، واسرائيل غرسة أولئك المنتصرين وان غزو العالم لم يعد غزو الارض والثرو ة والسوق فقط ، بل اقتحام الروح، فدراسة الحروب الصليبية، صدام الشرق والغرب الكبير بينت ان الغزو الذي يحاصر نفسه في مستوطنات لامستقبل له مهما طال الزمان ، لذلك يتصدر تغيير المناهج المدرسية شروط التطبيع ولذلك واكبت ندوة غرناطة اتفاقية اريحا - غزة ، فبأية أرض ثقافية سيصطدم ذلك؟

سيصطدم التطبيع بهوية ترفضه ، لكننا سنسدد الآن ديوننا ! اهمال المثقفين ، أو الحذر منهم ، او استتباب بعضهم أو تدليل الهش منهم ، أو مد الامكانيات لغير الكفؤ منهم . فهؤلاء المدللون المستتبتون الموهومون بوزنهم الثقافي لن يتبينوا موطيء الخطوة حيث تتعقد المعطيات ، ولن يكونوا قادرين على المبادرة الصحيحة، ولن يتحملوا الاغراء الجديد ، وسيهرعون تحت راية " حرية الرأي " الخفاقة الي تبرير اللقاءات بالعدو ، ولايدهشنا ان يجمعوا بين أبطال مؤلفاتهم اسرائليين وعربا في جو سلام اسطوري ، وسندفع كذلك ثمن هجرة المفكرين العرب الي جرائد الغربة ومجلاتها بحثا عن الفرص المتكافئة ، والدخل المناسب ، وعن نسمة الهواء ، وهربا من الغبن ، وستدفع بعض المنظمات أيضا ثمن وهمها يوم رفعت من لايستحق الرفع من الكتاب .

يتكاثف علينا البر والبحر ! التقصير ، الزمن الضائع ، السند المنهار ، وماأستثنيت من رموز ثقافية معروفة تركت " التحرير " وهرعت الي " السلام " لكن الزمن لايسجن في مصر . الزمن فرس جامح يفك قيوده وينطلق في قوانينه . لذلك تقول الصدارة المريحة في مساحة الثقافة العربية ، وحلمهم بالمجد " العالمي " .

في هذه المعطيات المحلية والعالمية حضر أدونيس غرناطة ، ومنها كسب المقالات التي لامت اتحاد الكتاب علي فصله . ومنها الالتباس في مفهو م حرية الرأي الذي صوره ضحية قرار اداري ومع ذلك يمكن أن نناقش مسألة ادونيس في جانبين : جانب المفاهيم ، وجانب حرية الرأي .

بدا أدونيس بفصله من اتحاد الكتاب ضحية كبيرة من ضحايا حرية الرأي . تطاول اتحاد الكتاب العام ، واتحاد الكتاب العرب في

سورية علي أودنيس ! ألم تبين مقالات الدفاع عنه انه أكبر من اتحاد الكتاب ! ولم يكن أدونيس في الواقع منهتما بذلك الاتحاد أو حاضرا فيه ، فمشروعه الشخصي يتجاوز اتحادات الكتاب العربية ، ومع ذلك فدعوته موجهة الي ساحات الثقافة العربية ، وبهذه الدعوة ثقله ، ودعما لها تصاغ هالة المجد حول رأسه ويمنح الجوائز . في هذه الهوية المزدوجة أهميته ، لافي الكفاءة الأدبية ، فماأكثر الموهوبين من أصل عربي كتابا ونقادا ، الذين يعيشون في الغرب وينشرون فيه مؤلفاتهم ! وسيكون فصل ادونيس من الزينة التي تضاف الي زيادته في خرق الثوابت و تضاف الي جوازات المرور التي يحملها . فمن الضحية حقا ، البلاد التي يجرها العالم الجديد الي المفاوضات ، ويوثقها باتفاقيات تمد اسرائيل الي العواصم العربية ، واسرائيل تمارس القتل يوميا وتعرض عسكرها وأصوليتها التوراتية حتي خلال التوقيع علي الاتفاقيات ؟ أم أدونيس الداعي الي سلام في مواصفات تلك الاتفاقيات ؟ طوال نصف قرن لم يمارس العرب إلا محاولة الدفاع عن النفس . وفي الخط نفسه سار اتحاد الكتاب العرب بفصله ادونيس ، ولم يفصله إلا بعد أكثر من سنة بعد ندوة غرناطة ، بان فيها جوهر اتفاقية غزة - اريحا ، ومشروع بيريز الشرق أوسطي ، وجرت خلالها انهار من الدم العربي ! يثير أي قرار اداري ، عادة ، الرفض لأنه يذكر بحالات يكون فيها ظالما ، لكن هل كان فصل ادونيس قرارا اداريا أم كان تصويتا في مؤتمر عام علي ادانة أي كاتب يدعو الي التطبيع أو يساهم فيه ؟

لم يحرم ادونيس من التعبير عن رأيه ! لم يظلم ! صال وجال بعد غرناطة ! ولكن هل حرية الرأي دون حدود ودون معايير ؟ هل الخيانة مثلا و نقل الأسرار للعدو ، وخرق الثوابت الوطنية واهانة الكرامة الوطنية تعبير مقبول عن حرية الرأي ؟ كل نشاط انساني يعبر عن رأي وموقف . كان احتلال فلسطين نفسه تعبيرا عن رأي وموقف . كان احتلال فلسطين نفسه تعبيرا عن رأي جماعي صهيوني ، وعن رأي غربي وكانت المقاومة العربية ، وماتزال تعبيرا عن رأي جماعي. يحط الرأي مهما طار حرا ، علي أرض، فعلى أية أرض حطت آراء ادونيس ؟ ألم تحط ندوة غرناطة نفسها في المشروع الإسرائيلي ؟

كانت ندوة غرناطة ذات هدف محدد ، هو اعلان موقف ثقافي في مواصفات السلام الاسرائيلية وعرض " كوكبة " من كبار الكتاب العرب انتقلت من " محلية " الحقوق العربية الي " عالمية " مشروع الشرق الأوسط الذي أسس علي وضع القوي الراهنة ، فكان الحضور نفسه مدانا ، مهما كان لون راية الجهة الداعية إليه . وكان يعني ضغطا على الأطراف العربية التى ماتزال ترفض شروط السلام الإسرائيلى. وسترة تخفى الواقع الذى تمارس فيه إسرائيل القصف اليومى فى جنوب لبنان، والمجازر فى الأرض المحتلة. ندوة غرناطة نفسها مدانة، لأنه الغطاء الثقافى لاتفاقية غزة - أريحا، الخرق الذى لاسابق له بعدا اعتراف الفلسطينيين بانهم سكان وبان المحتلين المستوطنين أصحاب حق تاريخيا خرقا فرغم كل مانزل بالعرب من الخسائر لم يعترف الشارع العربى أو المثقف العربى بان إسرائيل شرعية. فى تلك الندوة القى أدونيس

كلمة بدأها بالاعتراف بإسرائيل، لا كواقع سياسي مفروض، بل كحق شرعي أصيل. قال: «تنتمي إسرائيل جغرافيا إلى منطقة من العالم..» فهل يجهل هو الكاتب المتبحر في الاجتهادات اللغوية الفرق بين كلمة توجد وبين كلمة تنتمي؟؟ ومن الزمه، هو الكاتب الحر المترفع على الاتحادات والمنظمات، بذلك الاعتراف؟ هل الزمته به بدولة، أم قوة سياسية عربية أرسلته إلى هناك مقيدا بالسلاسل؟ تساءل أدونيس في كلمته: «هل ستعطي إسرائيل اليهودية بعدا ثقافيا يتطابق مع انتمائها الجغرافي ومع خصائص التمازج والتنوع في ثقافة المنطقة التي تنتمي إليها» فكرر مرتين في فقرة واحدة انتماء إسرائيل إلى المنطقة ثم اقترح لها الطريق الذي يدمجها فيها: «رواجا مختلطا، وتعليما مفتوحا.. وزيرا مسيحيا أو مسلما.. كما هو الشأن في المملكة المغربية». أي اسم دسه أدونيس بكلمات حضارية! فالمستوطنون الذين ما يزالون يتدفقون على إسرائيل، مثل يهود بلد عربي! لم يوجد ولا يوجد أبدا مشروع استطيان صهيوني يلغي الوجود العربي! لاتوجد أبدا صهيونية تؤمن بأن قتل العرب ضرورة وواجب، وتمارس ذلك! إسرائيل التي لم توجد فيها المنطقة قبل نصف قرن، مخلدة في المنطقة! هي بلد كالمغرب! (ولم لاتطلب عضوية الجامعة العربية اذن!) من ذلك يبدأ أدونيس فهل جسر أكثر السياسيين تخاذلا قبل أدونيس، على إعلان انتماء إسرائيل إلى المنطقة؟! أم قال بعض السياسيين العرب أنهم يعترفون بواقع مفروض عليهم في الوقت الراهن وفي الموازين العالمية الراهنة!

مشروع إسرائيل الراهن: الاندماج في المنطقة هربا من مصير يشبه مصير المستوطنات الصليبية. التسرب إلى النسيج الاقتصادي والجغرافي العربي. استثمار المياه والثروات والأموال والأسواق العربية! وشبكة المواصلات والكهرباء. أدونيس المثقف، هو دليل إسرائيل الثقافي إلى ذلك الدمج! فالسلام ليس اتفاقا سياسيا في رأى أدونيس فالاتفاقيات السياسية هشة إذا لم تؤسس على التمازج: «سيبقى السلام، إذا حدث، قائما بين هويات مغلقة ومتنافية. سيبقى سطحيا، ومن خارج. وسوف يظلل المكبوت التاريخي في الذاكرتين العربية واليهودية قوى الحضور وفعالا. وتتمثل نواة هاتين الذاكرتين في قبليات دينية تنطوي على نظرة لا تقر بالآخر إلا بوصفه غريبا، أو إلا إذا كان مستتبعا». نحن والإسرائيليون سواء في الذاكرة. المستوطنون الذين نظموا عصابات إرهابية واحرقوا القرى العربية، وهجروا المدنيين العرب بالمجازر، ونسفوا مقهى في يافا، ورموا القنابل المشتعلة من أعلى الكرمل على حيفا، وقصفوا عواصم عربية بالقنابل المحرمة، كالعرب الذين لم يتجاوزوا حتى اليوم الدفاع عن النفس! في الذاكرة العربية هجرة مئات الآلاف من أهل فلسطين، تدمير أكثر من اربعمائة قرية عربية. تغيير هوية الأرض العربية، حرب حزيران، مجازر كفر قاسم ودير ياسين وقبية، مجزرة الحرم الإبراهيمي ومجزرة المسجد الأقصى، وطرد المئات إلى مرج الزهور، احتلال القدس وأراضي ثلاثة بلاد عربية، رش عيون الجنود المصريين في سيناء بالمواد الكيمياوية، حصار بيروت، احتلال جنوب لبنان، تدمير القنيطرة،

ونبش مقبرتها..
فماذا في ذاكرة الإسرائيليين؟؟

يقول أدونيس أن هويتنا، كالهوية الإسرائيلية، ملتبسة بعد نصف قرن اغرقنا فيه المحتلون بالدم، وبعد أن كشفت حتى المفاوضات والاتفاقيات جانبيين واضحى الهوية، يستكمل مشروعه الثقافي للدمج: «حتى الهوية ذاتها لاتعود في هذا الاطار معطاة، وإنما تصبح سؤالا وبحثا. تصبح بتعبير آخر انتظارا متواصلا». هكذا صاغ أدونيس في مهارة شرعية المستوطنات، وتوطين إسرائيل في المنطقة، وبوابات الاندماج واعترف بأن إسرائيل تنتمي إلى المنطقة، وساوى بين الضحية وبين الجلاد، وجعلنا دون هوية، واوقفنا في انتظارها حتى يستكمل مشروع السلام الإسرائيلي فنصبح سكانا، عمالا، مستهلكين، هدما لا أمة وأصحاب وطن! ولاشك في أن أدونيس كاتب موهوب إذ صاغ تلك الأفكار التي لم يجسر سياسي على صياغة مثلها! صاغها في ايجاز يناسب ندوة «عالمية»!

تغنى أدونيس في ندوة غرناطة بالسلام! لكنه لم يتساءل من سيحقق ذلك السلام؟ الحق العربي أم المشروع الصهيوني؟ تحدث عن السلام كأنه شخصية عالمية، وليس مواطنا من بلد تحتل إسرائيل اجزاء منه.

لكن يجب الا نلمس أدونيس إلا ثقافيا، لأنه كاتب «موهوب»! وحق أدونيس أن يتهم وأن يشتم الكتاب الذين عبروا عن رأى يخالفه، فلايرى فيهم الشجاعة التي تتحدى مايفرض على العرب، بل يرى فيهم: «الظلامية والضغينة وعقلية الدس والاتهام والغباء والانحيازية الايديولوجية الشخصية المسكينة والعمياء». لا نقاش مع الافتراء، والحقد، والجهل. «يجب أن تصان لأدونيس حرية الرأى التي توصله إلى غرناطة بيرين. لكن حرية من يعارضه ممنوعة أو متهمة بتلك الصفات! نعم، نطلب حرية الرأى إذا كانت لنا فقط نقبل الاعتراف بـ«الآخر» العدو. ولكننا لانقبل «الآخر» إذا كان ابن بلدنا. لأنه «محلى»؟! أم لأنه نقيضنا في الموقف من الثوابت الوطنية؟ ولأنه يسلبنا جزءا من صورتنا المزدوجة التي نحن فيها عالميون لأننا رواد مشروع يخرق الساحة الثقافية المحلية؟.

مارس أدونيس عمليا «احترام» الرأى الآخر ففي ندوة «الأدب العربي على مشارف القرن الجديد» التي عقدت في تونس ايلول -سبتمبر-١٩٩٤ فوجئ الكتاب العرب بحضور كاتب إسرائيلي احتجوا على حضوره ملتقى للأدب العربي. ولم نسمع أن ادونيس احتج أو تضامن مع زملائه. بل كأنه قبس أسلوب الإسرائيليين والصهيونيين الذين يعرضون قضية ليبعدوا الانتباه عن أخرى. ففي نهاية اللقاء لم يقترح بيانا يؤكد حق العرب في دراسة أدبهم دون حضور إسرائيلي، بل عرض بيانا عن الأصولية، رفض أن يضاف إليه توضيح يذكر الدور الخارجي في تغذية تلك الحركات. فكان الكاتب أدونيس، هنا أدنى من السياسي العربي الذي نبه إلى الأصولية السعودية. حاول الروائي المصري صنع الله إبراهيم أن يوضح هذا في البيان، فمنعه أدونيس من المنبر...

أدونيس ليس كاتبا منعزلا. بل كاتب ذو مشروع. نقيضه مشروع الكتاب

العرب. يرى هؤلاء أن العرب أصحاب المنطقة، ووراءهم التاريخ والذاكرة، التقاليد واللغة والطموح إلى الحرية والوحدة. ويوحدهم الموقف الروحي من إسرائيل. إيمانهم أنها زرعت بينهم بقرار استعماري وتآمر عالمي. وقد تفرض عليهم الآن اتفاقيات ظالمة، لكن محور الصراع الرئيسي سيبقى إسرائيليا- عربيا، وسيستمر في أشكال جديدة. فليزن السياسيون الوقائع وليرتبوا أوراقهم بها! لكن الكاتب العربي ليس ملزما بأوزان القوى الراهنة. وإلا لما اختار ابطاله وأزمنته الفنية بمقياس آخر، الكاتب صوت الضمير، منادي الزمن القادم، المتناقض أبدا مع كل حاضر باسم مستقبل أفضل منه! لاتأسر قرار الكاتب شروط الجنوب الراهنة وشروط الشمال. الكاتب ليس دولة ملزمة بالموازين الدولية.

عبر أدونيس في حرية عن رأيه وعن مشروعه مثابرا مجتهدا. ولكن لمن يناقض أدونيس الحق في حرية الرأي، أيضا! للكاتب الحق في الاتفاق العام على أن الكاتب مهما كبر ودعم عالميا، يجب الا ينجو من الادانة إذا خرق الثوابت المقدسة! مشى ادونيس مسافة طويلة في برنامجه داعيا إلى مشروعه، وكان ذلك سياسة لاشعرا وفنا. وهناك كان لابد من الرد عليه.. إلا إذا أصبح العرب ممنوعين من حرية الرأي حتى في المساحة الثقافية!! في هذا الممر الضيق الذي يوجد فيه العرب اليوم، أعلن الكاتب ثوابتهم الوطنية في شجاعة. ويفترض ذلك تقديرهم!.

وبعد، يبدو لنا أن السوق شرق أوسطية ستواكب بسوق ثقافية. تستند إلى رموز ثقافية تسوق معايير الواقع المفروض واتفاقياته، وتسوغها، وسيكون «السلام» و«حرية الفكر» والحب الشرقي من الموضوعات الأدبية. سنرى قصصا وافلاما تعرض الحب بين شاب عربي وفتاة إسرائيلية، ومسرحيات تفصل في الحياة المشتركة بين أعداء الأمس وأصدقاء اليوم. وصحوة مفكر عربي اكتشف أن عدوه أقرب إليه من حاكم بلده. سنقرأ بالعربية عن تخلف المرأة المسلمة أو العربية في الأسرة والمجتمع. وسيغرق التاريخ العربي بدم المعذبين والمضطهدين. سيدك كل مايسند البنية الروحية! وستتوج تلك المآثر الأدبية بالجوائز العالمية أو العربية. وسيسمى ذلك واقعية جديدة. ففي زمننا تصاغ المشاريع متكاملة.

في هذا الصدام بين موقفين وجانبين ومشروعين، يقع قرار مؤتمر اتحاد الكتاب فصل ادونيس، وتقع المقالات التي تدافع عن ادونيس، ويقع كذلك، الوهم بأن حرية الفكر دون معايير. أين سنقف في هذا الزمن العاصف الذي كثرت فيه الكوارث، وقلت فيه الأفراح، وانهارت فيه الشواهق، وسقطت فيه القمم، وتكاثفت فيه الخيبة، وعز فيه الصديق والصادق؟ من منا سيختار ان يكون منشد المنتصرين ليلبس الحرير، ومن منا سيختار أن يكون صوت الضمير العربي العاري. الحافي؟ ستحدد الاختيار قامتنا الفكرية والإنسانية، عمق ثوابتنا أصالتنا. وهناك سينجلي كتاب، وسنفاجأ بسقوط آخرين وسنتبين حتى هشاشتهم الفنية.

(السفير- بيروت- ١٩٩٥/٣/٢٨)



كتابة المرأة بين النمو والظاهرة النخوبية

د. أمينة رشيد

يبدو من النظرة الأولى

إلى كتابة المرأة فى الوطن العربى أن هناك ازدهارا لإبداع

المرأة القصصي.

فمن منظور الكم تضاف العديد من الأسماء بين الرائدات

مثل لطيفة الزيات والشابات مثل مى التلمساني. وتتكاثر

وسائل المعرفة بهذا الإبداع: مجلات متخصصة مثل

"الكاتبة" و"هاجر" و"عيون جديدة" و"بنت الأرض"، أو "المرأة

الجديدة" وتضاف إلى هذه نشرة "نور" المتخصصة فى

التعريف بالإبداع النسائى، والصادرة عن دار نشر خاصة

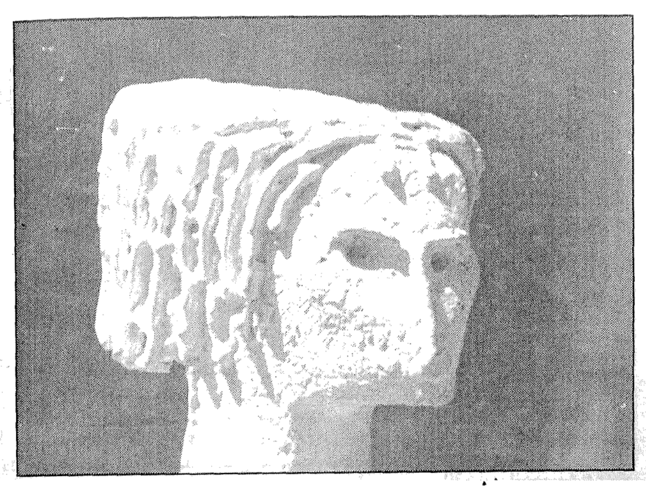
بكتابات المرأة

وتظهر بين الحين والآخر أعداد متخصصة للمرأة الكاتبة

(الوحدة) أو أبواب خاصة بالمرأة فى مجلاتنا الثقافية

(الهلال).

ورغم التفاوت بين مستويات كتابة المرأة فى المعرفة والوعى والأسلوب، يبدو أيضا أن هناك تعميقا لهذه الكتابة. فنراها تترك الكتابة التقليدية للمرأة المعبرة عن معاناتها فى المجتمع "الذكورى" أو التى تؤكد حريتها عبر سرد التجارب الجنسية. وأتذكر انبهار جيلى من الشباب عند قراءة «أنا أحيا» لليلى البعلبكى! ولا أريد أن أتبرأ الآن عن هذا الإعجاب الصبيانى، وربما كان ضروريا حينئذ لتحرير الكلمة والسلوك والكتابة. فللتمرد أخطاؤه وأخطاره بلا شك، ولكنه مرحلة أساسية فى مجرى الوعى، لحظة للرفض ولتفجير الطاقات الإبداعية، وليتنا نتذكر ذلك فى سلوكنا الراهن الذى يزداد محافظة فى مجتمعاتنا "المدنية"، التى تتكاثر فيها وتزداد المؤسسات القمعية من



ناحية والجانبة لقدراتنا من ناحية أخرى، مستهدفة ترويضنا فى أطر مقبولة للقيم السائدة فى المجتمع.

لكن الحياة لا تتوقف، ومن جدل التناقضات العزتية تخرج كتابة نسائية أكثر نضجا فى الرؤية والأسلوب، فى الوعى والإبداع من العراق إلى المغرب، مرورا بلبنان وفلسطين وسوريا ومصر وتونس والجزائر، وأيضا بالأردن والسودان وحتى السعودية ، تظهر أصوات تشكل وعيا متجددا بالثقافة الوطنية وصياغة أخرى لكتابة الخبرة الإنسانية.
فعبر الكتابات التى وصلتنا فى نشرة "نور" فوجئت، ولم أكن أبدا متخصصة فى كتابة المرأة، بل أقرأ من كتابات الرجال و النساء ما يدخل فى أطر أبحاثى وتدريسى ونشاطى الراهن، فوجئت بأن كتابة المرأة مثلها مثل كتابة الرجل العربى، قد تجاوزت مراحل "نشأة الرواية" و"الرواية الهجينة". فلهذه الأصوات موقعها الصلب من أزمة المجتمع العربى، ومعرفتها الراقية بحدود المكان والزمان، بين اختناق التاريخ والتهديد بزواله، واضطراب المكان بين المدينة المشوهة والريف المهجور، بين حداثة مازالت تتأرجح بين النماذج الغربية والتقاليد الشكلية، بين قول الجديد والارتكاز إلى تراث أبهمته الأجيال وفصلت بيننا وبينه الأيديولوجيات المتتالية . وفوجئت أيضا بتحول الأسلوب من الجملة الغنائية، المترهلة أحيانا، المتقطعة فى صرخات العجز

والاختناق إلى الجملة الدقيقة والشاعرية معا، التي تتفوق في لعب اللفظ مع دقة الملفوظ، في إعادة صياغة عالم أكثر عمقا وأصالة.

كتابة جعلت أستاذنا على الراعي يستبشر بوضع المرأة القصاصة في تقديمه لمجموعة هذا الصوت الجميل:

"تدعونا قراءة هذه المجموعة إلى الاستبشار بأدب قصصي بالغ الحيوية تسهم المرأة فيه إلى جوار الرجل في خلق فن قصصي ضارب وفاعل ومؤثر. والمجموعة تظهر بوضوح أن دور المرأة في هذا المجال لم يعد هامشا على الإطلاق. ولم يعد ثم مبرر للشكوى التي تتردد - أحيانا - بأن المرأة الكاتبة مهضومة الحق. هاهي ذي ترسم لنفسها الطريق الوحيد القادر أن ينقلها من الهامش إلى مركز الصورة تماما" (نور، العدد ١ ، ص ١٦).

نعم، ولكنني أتساءل مع ذلك: أين هذا الإبداع النسائي من المجتمع العربي في إجماعه؟

وأين يقع الإبداع المتحقق من الإبداع الممكن للمرأة الصامتة في المجتمع العربي؟

إن التجارب العالمية تعلمنا أن الكتابة القصصية الحديثة تنمو مع التقدم الاجتماعي واتساع قاعدة القراءة والقارئات. وفي غياب القارىء والاهتمام العام بالأدب وإنكار أهميته في وسائل الإعلام والتعليم وعدم الاعتراف بالكتابات المختلفة، يتحول الأدب إلى نشاط هامشي، هوائي أو نخبوي ، فالكتابة تتألق وتعيش بانتشار دور النشر وازدهار الثقافة النقدية (الصحفية والمتخصصة) وتواجد الأدب في المجتمع كقيمة. الكتابة تزدهر في حوارها مع المتلقي وارتباط المثقفين بقضايا وطنهم، بالمحو المتزايد والمتنامي للأمية.

هذا ينقلنا إلى مشكلة المجتمع / السياق لكتابة امرأة اليوم . تظهر لنا الدراسات الاجتماعية أن اختراق المرأة لمجالات الكتابة والدراسة والفكر مازال الاستثناء الذي لايلغي حقيقة قهر المرأة وقمعها ، تهميشها وانكار دورها العام بدرجات مختلفة حسب البيئة والوطن. فسؤال شرط امكان كتابة المرأة مايزال مطروحا.أن الكتابة مثل البحث العلمي والفكر النقدي ، تسعى إلى الحرية ومساحة من الفراغ ، تحتاج إلى القراءة والمعرفة، تعيش بالتواجد مع الناس وتصاغ بفضل إمكانية العزلة أي "حجرة لذاتها" (Aroom for your own) حسب عبارة "فرجينيا وولف" فهل يتيح المجتمع العربي للمرأة (أو للرجل) هذه الشروط؟

تظهر الاحصائيات الخاصة بالتعليم أنه في ظل الأمية المنتشرة (بعد مائة وعشرين سنة من إنشاء أول مدرسة للبنات في مصر) هناك تراجع ملحوظ في تعليم البنات ، وخاصة في المناطق الفقيرة للريف والحضر. ثم أن التعليم لم يعد وسيلة للإرتقاء الاجتماعي، الذي يزداد ارتباطه الآن بمستوى الثراء للأسرة. وفي ظل تدهور التعليم، لا تمثل المدرسة أو الجامعة حافزا للإبداع أو حتى لتكوين المهارات الأساسية في القراءة والكتابة والحساب (١).

كما أن خطاب القراءة المقررة في المدارس مثل الكتابة الصحفية الدارجة يستمران في تكريس القيم التقليدية للمرأة.

نقرأ مثلا في مجلة «الهلال» (مارس ١٩٩٥)، رغم التكريم الذي يأتي على لسان الكاتب في حديثه عن المجلات النسائية ، تقييما غريبا لظاهرة الاختفاء

السريع للمجلات الجادة للمرأة ، بينما تستمر في الوجود المجلات الخاصة بالموضة وبالطهي:
«بينما بقيت كل مجلات الأزياء والأطعمة، وفتيات الغلاف، وهذا يؤكد المقولة التي سبق ذكرها ، أن المرأة - أغلب النساء - لا تميل أن تتعامل مع العقل والفكر وأن طبيعتها تتناسب في المقام الأول مع أنوثتها، وما خلقت عليه، ولعل تعثر أو اختفاء الإصدارات وبقاء أخرى دليل على ما نسوقه!"

ويضيف كاتب المقال مشكورا:
"رغم أن هذا ضد ما نؤمن به من أهمية تحرير المرأة عقليا من كل منابع التخلف، ليس أبداً على مستوى ما ترتديه من ملابس، أو ما تطارده من موضات، ولكن بما يناسب أن تتحول إلى الأفضل من خلال تغيير ما بأنفس المجتمع التى تعيش فيه"(٢)

ومن حقنا أن نتساءل كيف يتم هذا التحرر في سياق مازال يردد تلك المقولات عن "طبيعة" المرأة دون أى تحليل لتشجيع الدول والشركات والمصالح



الرأسمالية لمجلات الموضة والطبيخ التى تكرس القيم التقليدية للمرأة وتبقيها فى مستوى المستهلك الأساسى للنظام الرأسمالى.

وإذا انتقلنا إلى تأثير الإعلام المرئى فنجد نفس المراعاة لقيم تخلف المرأة. وبصفة خاصة أظهرت دراسة جيدة للإعلان التلفزيونى ألقيت فى ندوة نظمها "مركز البحوث العربية". حول "التبعية الثقافية"، أن الإعلانات فى العقود الأخيرة تتوجه إلى المرأة وإلى الطفل كمتلقين أساسيين للمجتمع الاستهلاكى، فى سياق مجموعة من القيم المتخلفة التى يبثها يوميا الجهاز التلفزيونى عبر مسلسلاته الدارجة ومنوعاته وأحاديثه وقلة البرامج التى تحاور عقولنا.

بالإضافة إلي الردة التى تعيب مجتمعنا وتظهر المرأة كأهم ضحاياه، ردة فى الخطاب العام والأقوال التى نسمعها . فى كل تفاصيل حياتنا الأسرية والمهنية وحتى الثقافية . أقوال تدور حول التفرقة بين القبطى والمسلم، الكبير والصغير، الغنى والفقير، المرأة والرجل. ردة تشهد تراجع آمال صنع حياة زوجية على أسس المساواة والاحترام المتبادل ، وتتراجع فى ظلها سمة الاختيار فتحكم اختيار الزوج أو الزوجة اعتبارات مادية ، بينما اختيار اللازواج من المستحيلات. ويختنق اختيار العمل فى سياق البطالة المتزايدة كما تنحدر قيمة العمل كوسيلة إبداع وتحرر، نتيجة لانخفاض الأجور بالمقارنة مع غلاء المعيشة، وفى إطار صعوبة المواصلات وغياب الخدمات الأساسية فى الحضانة والمساعدة المنزلية نجد المرأة تتراجع عن الرغبة فى العمل خارج المنزل.

ألا يسىء هذا السياق للطريق الصاعد للمرأة القصاصة؟

ألا تقع فى خطر إعادة إنتاج التنمية النخبوية للمرأة المثقفة كما بدأت مع الرواد الأوائل: رفاعة الطهطاوى، على مبارك وحتى قاسم أمين وهدى شعراوى؟

أما مثل الرائدات التى ازدهر فى ظل النضال الوطنى للأربعينيات مثل لطيفة الزيات وإنجى أفلاطون، والاثنتان من مؤسسات "لجنة الدفاع عن الثقافة قيمة ورمزا فى أوساط الشابات الفنانات والملتزمات . ولكن في ظل القمع الذى يواجهنه حتى اليوم (وترمز إليه ما حدث للشابتين نوارة وورده)، ألا نعيش مرة أخري هدر الإمكانية التى ظهرت مع كل لحظة من لحظات الوعي الوطنى: بعد احتلال مصر ثم ثورة ١٩١٩ ثم ثورة الأربعينيات.

وفى غياب المشروع المشترك للنهضة. والتقدم ألا تهدد الكاتبة بالوقوع فى الحلقة النارجسية للاكتفاء بذاتها ، ما تكتبه وتنشره ، ما يقال عنها وما يترجم لها؟ أن تكتفى بالاحتفال الذى يجرى لكتابة المرأة والكلام عن الأدب النسائى؟ إن أكبر الكتاب والكاتبات هم الذين وعوا الشرط التاريخى الذى يعيشون فيه، الذين أجادوا الحوار بين كتابتهم وأزمة زمنهم.

هوامش:

١- انظر: نادر فرجانى، التنمية البشرية فى مصر، المستقبل العربى، القاهرة ١٩٩٤.

٢- محمود قاسم «كتابات المستضعفات فى خطر»، الهلال، مارس ١٩٩٥، ص ١٠٧.



المستشرق الفرنسى "أوليفيه كاريه":

القراءة الثورية للقرآن ضرورة حضارية

حول الاستلهام الجديد لمعاني القرآن والقراءة المتميزة لقضاياه وأطروحاته من أجل إعادة تشكيل الواقع المتردى الذى يمثله المأزق الحضارى للأمة الإسلامية يدور هذا الحوار مع واحد من ألمع المفكرين الفرنسيين الذين أسهموا بشكل مباشر وفعال فى دراسة الكثير من القضايا الإسلامية المؤرقة بأبعادها المختلفة . إنه أوليفه كاريه أستاذ العلوم السياسية بمركز البحوث الفرنسى والمتخصص في دراسات العالم العربى والشرق الأوسط والأيديولوجية الإسلامية.

محمد حسين

ترى ماذا يقول عن الإسلام والمسلمين؟

■ "كاريه"، كمهتم بالفكر الإسلامي وكل التيارات الممثلة له .. كيف يرى المفكرين الإسلاميين فى مصر وأين يخدم قضايا الإسلام من وجهة نظرك؟

انا معجب اشد الإعجاب بكتابات المفكر الإسلامي "محمد سعيد العشماوى" وأتابع ما ينشره دائماً وخاصة كتابه "الإسلام السياسى" الذى طرح فيه عددا من الإشكاليات الإسلامية الجديرة - حقا - بالنظر والمناقشة فى مجملها دعوة صريحة لتجديد الفكر الدينى وبعثه نحو مسارات وانطلاقات أعتقد أن الواقع الإسلامى فى أمس الحاجة إليها من أجل نهضة إسلامية.

وإن كنت أعتقد أنه لا يحظى بينكم بحسن التقدير الكافى له هو أو من في مستواه. لكن السؤال هو: لماذا لا تستوعب مساحتكم أمثال هذه الطاقات المبدعة صاحبة العطاء؟

ما هى المشكلة المحورية والجديرة بالطرح على الساحة الإسلامية فى هذه اللحظة من وجهة نظرك؟

■ إزاء التغيرات الجبارة والمتلاحقة التي يشهدها العالم المعاصر أعتقد أن مسألة تغيير واتساقها مع الأحوال الاقتصادية والاجتماعية الحديثة أمر هام للغاية ينبغى أن يخطط ويوجه من جانب الصفوة المتميزة فى العالم الإسلامى. وأنا أذكر أن أوائل المسلمين قالوا إن الفقيه الحق هو الذى يطابق بين الواقع والواجب، بالتالى لابد من طرح حلول إسلامية تتلاءم مع الواقع المعاصر لتؤكد جديتها وتواجدها بل وتكفيها مع كم التغيرات الهائلة والواردة فى كل دقيقة من قرننا العشرين.

نشاز تاريخى

فى ظل ما يسود العالم الإسلامى من تناقضات صارخة تماثلها تناقضات وسلبيات فى العالم الأوروبى كيف ترى أوروبا هذا العالم؟؟

■ لا شك أن صورة المسلمين فى الغرب الآن هى أبعد ما تكون عن حقيقة وروح الإسلام نفسه.... إنهم يقدمون صورة باهتة ممسوخة فترت علاقتها بالإسلام حتى بات كل منهم فى واد، كما أن الظروف قد ساعدت خصوم الإسلام فى كثير من الأحيان حيث تبدو حركة الأحداث مؤيدة تماما لتلك الدعاوى، وانظر إلي العالم الإسلامي الذي بات ممزاقا محطما وأتاح بذلك فرصة نادرة لمن يربطون بين الإسلام والعنف والتخلف والقهر السياسى، وانظر أيضا لترى مع الأسف الشديد الحركات الإسلامية الأصولية بفراغها الروحى تضرب الإسلام فى مقتل حين تعتمد بشكل مطلق على مفهوم قديم للجهاد وتفرض على نفسها عزلة زمانية ومكانية تجعله نشازا تاريخى لا علاقة له بالحياة ماضيها وحاضرها ومستقبلها، ذلك إذا تأملنا الخريطة اليوم سياسيا واجتماعيا واقتصاديا وثقافيا.

يقال إن المسلمين الآن

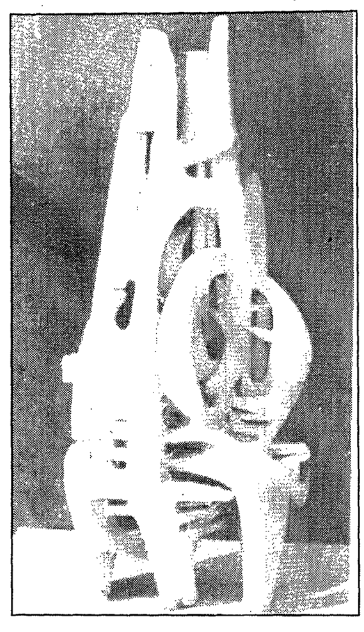
يعيشون فى مأزق حضارى كبير جعلهم خارج التاريخ، ما رأيك؟؟

■ نعم هم خارج التاريخ وسيظلون كذلك ما لم يعيدوا ترتيب طرفى المعادلة التى تصلح لهذا العصر، أقصد معادلة الحق والقوة والعلم والخرافة، الحقيقة والوهم، والحوار والغوغائية والبحث والعبث ، والاستدلال والفوضى ، والحرية والتبعية ، والتكنولوجيا والبدائية.

وكل هذا ليس بالشىء الذى يصعب تحقيقة لأن القرآن جاء بدين الفطرة فى كل شىء ولم يترك وسيلة إلى إنعاش العقل إلا وتذرع بها وسخط على ما سواها ، وبمعنى آخر عليهم بالقراءة الثورية للقرآن ، تلك القراءة المتمثلة فى التدبير والاستلهام والتصحيح وإعادة تشكيل المفاهيم .. نعم إنهم فى حاجة إلي قراءة خاصة للقرآن وهي ما أسميه قراءة ثورية تصلح ما أفسدوه بأيديهم!!

مرجعيات منحرفة

ما هى ملاحظاتك الدقيقة على التيار الإسلامى فى مصر؟



■ بصفة عامة إن المضمون الأيديولوجى والثقافى للتيار الإسلامى فى مصر بل في العالم العربى بأسره لا يعبر تعبيراً جيداً عن احتياجات السياق المجتمعي والحياتى، كما أن مصداقية هذا التيار محصورة فى الإدراك الجزئى لبعض أزمات المجتمع وليس كلها.

ومن هنا فهى تفتقد بحق وصدق إلى رؤية تخدم التوجهات التى ينبغى أن يسعى إليها ، بل إنها تسير فى طريق هو عكس ما أرادت لنفسها وأفكارها ..

كيف ؟؟ لا أدرى!!

أقول إن الحركات الإسلامية المتطرفة الآن تريد العودة إلى عادات ومرجعيات منحرفة تماما عن الدين الإسلامي ومع الأسف هناك بعض المثقفين يعتبرون أن الخومينية هي نوع من الفكر التحررى وتلك مأساة كبرى.

هل تعتبر بروز هذه التيارات أو الحركات الإسلامية مؤشر نهضة أم رمز تخلف؟

■ إننى أعتبرها مؤشر تخلف وعامل نهضة فى ذات الوقت . وهذا الظهور للحركات الإسلامية قد يكون عاملا إيجابيا إذا كان هذا ازمر يصب فى الحداثة والعصرنة وهو ما يتوافق مع الروح الإسلامية ، وهذا يمثل فى رأيى إيجابية مطلقة . لكن يمكن أيضا أن يكون مؤشر عودة إلى الوراء إذا كانوا يريدون القراءة الحرفية للإسلام ، التى لا تتوافق مع عنصر الزمن .. من هنا فانا أعتقد أن مثل هذه التيارات المتطرفة الحالية ليست إلا مرحلة لا تعبر بالضرورة عن السياق العام.

ما رأيك فى كتاب "الإسلام السياسى" لفرانسوا بورجا؟

■ أعتقد أن بورجا قد درس الجماعات الإسلامية والتيارات المتطرفة فى مصر بشكل جيد ومتجاوز لكل الذين تناولوا هذا الموضوع ، لكن الفكرة الرئيسية لكتابه كانت قائمة على أساس أن الحداثة فى العالم الإسلامى لابد أن تكون حداثة إسلامية والتطور لابد أن يكون متوافقا مع الثقافة الشعبية وأنا أتفق معه فى كل هذا لكن التطرف ليس ضرورة.

كيف تفسر هذا الظلم العالمى الواقع على مسلمى البوسنة والهرسك؟

■ أعتقد أنه ليس هناك دين يساوى بين الظلم والاستكانة للظلم ، فمن ترك نفسه يظلم كمن ظلم غيره على حد سواء.

وهناك آية تصف المؤمنين تقول "والذين إذا أصابهم البغي هم ينتصرون وجزاء سيئة سيئة مثلها".

ذهب الإسلام إلى عدم قبول الاعتذار بالضعف وأوجب على أهله أن يكونوا أقوياء فى مجتمعهم وبث فيهم روح البطولة والخلق العالى. وهذا أغرب ما يروي عن دين فى العالم ، والمتأمل فى هذا الدين يلمس كيف أن المبادىء الأولية فيه جعلت من المسلمين المتقدمين وحدة واحدة مندمجة لم تتجه إلى غاية إلا بلغتها ولم تهدف إلى غرض إلا أصابته.

يتردد الآن في الكثير من الأوساط ضرورة نشوء جبهة إسلامية مضادة للتبعية والصهيونية والفساد.. ما رأيك؟

نعم ، يجب أن تكون هناك جبهة تشكلها الدول الإسلامية، ويكون التعاون الاقتصادى هو محورها ، ذلك حتى تتحرر الدول الإسلامية الفقيرة جدا وتكون أقل تبعية. وأنا أعتقد بصدق وجدوى هذا الدور الذى يتصل بالعلاقات بين الحضارات والثقافات .

إذا كانت الديانات الثلاث: الإسلام والمسيحية واليهودية ، تمثل فى العمق النفسى منها المجموعة الحضارية فإن هناك مستقبلا للتعاون بين دول حوض البحر المتوسط (أوروبا وتركيا والشرق الأوسط) وحتى إيران وكل منطقة الخليج ، كما أعتقد أن هناك وضعية ناضجة وإمكانية سلم حقيقى بين إسرائيل والدول العربية.

الديوان الصغير

ظمأ على ظمأ على ظمأ

مختارات من شعر:

إبراهيم ناجى

(١٨٩٩ - ١٩٥٣)

مناجاة ناجي

من مِن جيلي (والأجيال التي قبلي والتي بعدي) لم يهتز قلبه ويضطرب وجدانه كلما سمع "الست " تشدو :

" ياحبيبي كل شيء بقضاء
مابايدينا خلقنا تعساء
ربما تجمعنا أقدارنا
ذات يوم بعدما عز اللقاء "

هذا هو ابراهيم ناجي (١٨٩٩- ١٩٥٣) صاحب دواوين : ليالي القاهرة ، وراء الغمام ، الطائر الجريح ، في معبد الليل.

ناجي ،ثالث ثلاثة (مع علي محمود طه وأحمد زكي أبو شادي) كان الناس يقصدونهم حينما يقولون : المدرسة الرومانسية .

هذه المدرسة الرومانسية التي أفعمت المناخ المصري ، في الثلاثينات والأربعينات ، بعبير جديد خالف المناخ التقليدي الذي كان قد رسخه الكبراء : البارودي وشوقي وحافظ وعزيز أباظة .

هؤلاء الرومانسيون النبلاء الذين جسدوا بالشعر مادعا اليه العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري (أصحاب " الديوان ") بالتنظير .

في القلب من هؤلاء الرومانسيين النبلاء كان ناجي ، وفي القلب منا كان .

ناجي الذي حاوره احمد عبد المعطي حجازي في قصيدته الكبيرة " العام السادس عشر " معيدا الي الروح أجواء :

" يافؤادي رحم الله الهوي
كان صرحا من خيال فهوي "

وهو نفسه ، ناجي ، الذي كنا نردد كلماته كلما ضاع حب في الصبا وكلما هجرتنا المعشوقات :

" قدر أراد شقاءنا
لاأنت شئت ولاأنا
عز التلاقي والحظوظ
السود حالت بيننا
قد كدت أكفر بالهوي
لو لم أكن بك مؤمنا " .

هذه مختارات من ناجي المغرم :

لنا ، وللأجيال الجديدة التي أعطى البعض مناظهره للست ولناجي .

ناجي ، لنا ، للحب ، للجمال .

ح . س

العودة

(عاد الشاعر إلى دار أحباب له فوجدها قد تغيّرت حالها)

هذه الكعبةُ كنا طائفيها
والمصلّين صباحاً ومساءَ
كم سجدنا وعبدنا الحسنَ فيها
كيف بالله رجعنا غرباءَ

* * *

دارُ أحلامي لقيتُنا
في جمودٍ مثلما تلقى الجديدْ
أنكرتنا وهي كانت إن رأتنا
يضحك النورُ إلينا من بعيدْ
رفرف القلبُ بجنبي كالذبيحْ
وأنا أهتف ياقلب اتّئدْ
فيجيبُ الدمعُ والماضي الجريحْ
لِمَ عُدنا ؟ ليت أنا لم نعدُ!

* * *

لِمَ عُدْنا ؟ أو لم نطو الغرام
وفرغنا من حنين وألم
ورضينا بسكونٍ وسلامْ
وانتهينا لفراغٍ كالعدم؟!

* * *

أيها الوكر إذا طار الأليفْ
لا يرى الآخرُ معنى للسماءْ
ويرى الأيام صفراً كالخريف
نائحات كرياح الصحراء

* * *

آه مما صنع الدهر بنا
أو هذا الطلل العابس أنت
والخيالُ المطرق الرأس أنا
شدَّ ما بتنا على الضنك وبِتّ

* * *

أين ناديك وأين السمرُ
أين أهلوك بساطاً وندامى
كلما أرسلتُ عيني تنظرُ
وثب الدمعُ إلى عيني وغاما

* * *

موطنُ الحسنِ ثوي فيه السأمْ
وسرت أنفاسه في جوه
وأناخ الليلُ فيه وجثم
وجرت أشباحه في بهوه

* * *

والبلى أبصرته رأى العيان
ويداه تنسجان العنكبوت
صحتُ يا ويحك تبدو في مكانْ
كل شئ فيه حي لا يموت

* *

كل شئ من سرور وحزن
والليالي من بهيج وشجي
وأنا أسمع أقدام الزمن
وخطى الوحدة فوق الدرج

* * *

ركني الحاني ومغناي الشفيق

وظلال الخلد للعاني الطليح
علم الله لقد طال الطريق
وأنا جئتك كيما أستريح
وعلى بابك ألقى جعبتي
كغريب آب من وادي المحنْ
فيك كف اللهُ عني غربتي
ورسا رحلي على أرضِ الوطن!

* * *

وطني أنت ولكني طريدْ
أبديُّ النفي في عالم بؤسي!
فإذا عدتُ فللنجوى أعودْ
ثم أمضي بعدما أفرغُ كأسي

الوداع

حان حرماني وناداني النذيرْ
ما الذي أعددْتُ لي قبل المسيرْ
زادي الأولُ كالزاد الأخيرْ
ريّ عمري من أكاذيب المنى
وطعامي من عفافٍ وضميرْ
وعلى كفك قلبُ ودمٌ
وعلى بابك قيدُ وأسيرٌ!

* * *

حانَ حرماني فدعني يا حبيبي
هذه الجنةُ ليستْ من نصيبي
آه من دار نعيمٍ كلما
جئتها أجتازُ جسراً من لهيب

وأنا إلفك في ظل الصبّا
والشباب الغضّ والعمر القشيب
أنزلُ الربوةَ ضيفاً عابراً
ثم أمضي عنك كالطير الغريبِ

* * *

لِمَ يا هاجر أصبحت رحيما
والحنان الجم والرقة فيما؟!
لِمَ تسقيني من شهد الرضا
وتلاقيني عطوفاً وكريما
كلُّ شئ صار مرّاً في فمي
بعدما أصبحتُ بالدنيا عليما
آه من يأخذُ عمري كلّه
ويعيدُ الطفلَ والجهل القديما!
هل رأى الحبُّ سكارى مثلنا؟!
كم بنينا من خيالٍ حولنا!
ومشينا في طريق مقمرٍ
تثبُ الفرحةُ فيه قبلناً!
وتطلعنا إلى أنجمه
فتهاوين وأصبحن لنا!
وضحكنا ضحك طفلين معاً
وعدونا فسبقنا ظلنا!

* * *

وانتبهنا بعد مازال الرحيق
وأفقنا. ليتَ أنا لا نفيقْ!
يقظةُ طاحت بأحلام الكَرى
وتولّى الليلُ ، والليلُ صديق
وإذا النُّورُ نذيرٌ طالعٌ
وإذا الفجرُ مُطلٌّ كالحَريق
وإذا الدُّنيا كما نعرفُها
وإذا الأحبَابُ كلٌّ في طَريق

* * *

هاتِ أسعدني ودَعني أسعدُكْ
قَدْ دَنا بعدَ التَّنائي موردُكْ
فأذقنيه فإني ذاهبٌ
لاغدي يُرجى ولا يرجى غدُكْ
وابلائي من ليالىَّ التي
قرَّبتْ حَينْي وراحَتْ تبعدُكْ!
لا تَدَعْني للَّيالي فغداً
تجْرَحُ الفرقة ما تأسو يَدكْ!
أزف البينُ وقد حان الذهابْ
هذه اللَّحظةُ قُدَّت من عَذابْ
أزف البينُ وهل كان النَّوى
ياحبيبي غير أن أغلَق بابْ؟!
مَضتِ الشّمس فأمسيت وقد
أغلقت دوني أبوابُ السَّحابْ
وتلفَّتُّ على آثارهَا
أسألُ اللَّيلَ ومَنْ لي بالجَوابْ؟!

هبة السماء

(ألقيت في حفلة تأبين المرحوم أحمد شوقي بك بمسرح حديقة الأزبكية)

راحوا بأرواح ظماءْ
يتهافتون على الفناءْ
جفَّت حلوقٌ بعدهم
لم تلقَ دونهمو رواءْ
واهاً لكأس كان لخُلود
ومنهلٍ فيه الشفاءْ
كنَّا إذا ضجَّ الفؤاد
وضاق بالدنيا وناءْ
نمشي إليه فنستقي
ونَعُبُّ منه كما نشاءْ
فاليوم إذْ شطَّ المزارُ
بكم وقد عز اللقاءْ
وبخلْتُمُ بُخْلَ الضَّنين
فحسبُنا قطَراتُ ماءْ!

* * *

أين الأمين على الإمارة
والحريصُ على اللواء؟!
قبسٌ أضاء العالمين
كما تضى لهم ذُكاءْ
ثم اختفى خلف الغيوب
مخلّفاً ظُلَمَ المساءْ
فكأنما هبة السّماء
قد استردّتها السّماءْ!

* * *

جزع الرياضُ لطائرٍ
غنَّى فأبدعَ في الغناءْ
حتى إذا خلب العقول
وقيل: سحرٌ لا مراءْ!
ولىَّ عن الأيك الفخور
به إلى عرضِ الفضاءْ
فكأنَّه والسَّحْب تطويه
فيمعن في الخفاءْ
دنيا من الأمل الجميل
قد استبدَّ بها العَفاءْ!
ووراءها شفقٌ من الذكرى
كجرح ذي دماءْ!
وتُسائل الدُّنيا التي
ناطت به كلَّ الرَّجاءْ؟!
قُم يا فقيدَ الشعر وانْظُرْ
أيَّ حفلٍ للرثاءْ!

أمَمٌ يُصبّرُ بعضها
بعضاً و هيهات العزاءُ!
هذى الجموعُ الباكياتُ
الساخطاتُ على القضاءُ
قاسمتَها أشجانها
ووفيت ما شاءَ الوفاءُ
أو لَمْ تجدكَ لسانها الشاكى
إذا احتدم البلاءُ؟
أوَ لَمْ تكن غِرّيدها
ونديمها عند الصفاءُ؟
لِمَ لا توفّيك الجميل
وتَستقلُّ لك الفداءُ؟!

* * *

ومُنعم بين القصور
قد استَتمَّ له الثراءُ
ما بالهُ حملَ الهمومَ
وجشّم القلبَ العناء
وينوءُ بالعبء الذى
هو عن أذاه فى غَناءُ!
ويح الذكاء وما يكلفه
من الشمن الذكاء
أضنى قواه ولم يدعْ
من جسمه إلا دماءُ
والمجد يوغل فى حنايا
روحه والمجدُ داءُ!

* * *

صرحٌ من الأدب الصميم
له على الدنيا البقاءُ
الدّهرَ يحمى ركنه
والفنُّ فى روح البناءُ

* * *

(شوقى) على رغم التفرّد
والتفوق والعلاءُ
ذاك الوقادُ بساحةٍ
كل الرجال بها سواءُ
وبرغم ذهن كالفراشة
حول مصباح أضاءُ
مشواك لا تشكو السكون
ولا تمل من الشواء

الأطلال

«هذه قصة حب عاثر: التقيا وتحابا ثم انتهت القصة بأنها صارت أطلال جسد، وصار هو أطلال روح، وهذه الملحمة تسجل وقائعها كما حدثت»

يافؤادى رحم اللّهُ الهوى
كان صرحاً من خيال فهوى
اسقنى واشربْ على أطلالِهِ
وارو عنى طالما الدمع روى
كيف ذاك الحب أمسى خبراً
وحديثاً من أحاديث الجوى
وبساطا من ندامى حلم
هم تواروا أبداً وهو انطوى.

* * *

يا رياحا ليس يهدا عصفها
نضب الزيتُ ومصباحى انطفا
وأنا أقتات من وهم عفا
وأفى العمر لناسٍ ما وفى

كم تقلبت على خنجره
لا الهوى مال ولا الجفنُ غفا
وإذا القلبُ على غفرانه
كلما غاربه النصلُ عفا
ياغراما كان منى فى دمى
قدراً كالموت أو فى طعمهِ
ما قضينا ساعة فى عرسِهِ
وقضينا العمر فى مأتمه
ما انتزاعى دمعةً من عينِه
واغتصابى بسمةً من فمه
ليت شعرى أين منه مهربى
أين يمضى هاربٌ من دِمهِ
لست أنساكِ وقد اغريتنى
بفم عذب المناداة رقيقْ
ويد تمتد نحوى كيد
من خلال الموج مُدّتْ لغريقْ
آه يا قبلة أقدامى إذا
شكت الأقدام أشواك الطريقْ
وبريقاً يظمأ السارى لهُ
أين فى عينيك ذيّاك البريقْ
لست أنساك وقد أغريتنى
بالذرى الشم فأدمنتُ الطموحْ
أنت روح فى سمائى وأنا
لك أعلو فكأنى محضُ روحْ
يالها من قمم كنّا بها
نتلاقى وبسرّينا نبوحْ
نستشف الغيبَ من أبراجها
ونرى الناسَ ظلالاً فى السفوحْ
* * *
أنتِ حسن فى ضحاه لم يَزَلْ
وأنا عندىَ أحزان الطَفَل
وبقايا الظل من ركب رحلْ
وخيوطُ النور من نجم أفلْ
ألمح الدنيا بعينى سئم
وأرى حولىَ أشباحَ الملَلْ
راقصات فوق أشلاء الهوى
معولات فوق أجداثِ الأملْ
ذهب العمرُ هباءً فاذهبى
لم يكن وعدُك إلا شبحا
صفحةٌ قد ذهب الدهرُ بها
أثبت الحب عليها ومحا
انظري ضِحكى واقضى فرحا
وأنا أحمل قلباً ذُبِحَا
يرانى الناسُ روحاً طائراً
والجوي يطحننى طحن الرحى؟
* * *
كنت تمثال خيالى فهوى
المقادير أرادتْ لا يدِى
ويحها لم تدرِ ماذا حطمتْ
حطمت تاجى وهدّتَ معبدى
ياحياة اليائس المنفرد
يايباباً ما به من أحدِ
ياقفاراً لافحاتٍ ما بها
من نجى.... يا سكون الأبدِ.......
* * *
أين من عينى حبيبٌ ساحرٌ
فيه نبلٌ وجلالٌ وحياءٌ
واثق الخطوةِ يمشى ملكا
ظالمُ الحسن شهيٌّ الكبرياءْ
عبقُ السحر كأنفاس الربى

ساهمُ الطرفِ كأحلام المساءْ
مشرقُ الطلعةِ في منطقِهِ
لغةُ النورِ وتعبيرُ السماءْ

* * *

أين مني مجلسٌ أنت بهِ
فتنةٌ تمت سناء وسنى
وأنا حبٌ وقلبٌ ودمٌ
وفراش حائرٌ منك دنا
ومن الشوقِ رسولٌ بيننا
ونديمٌ قدم الكأس لنا......
وسقانا. فانتفضنا لحظةً
لغبارٍ آدميٍ مسّنا!
قد عرفنا صولةَ الجسم التي
تحكم الحيَّ وتطغى في دماه
وسمعنا صرخةً في رعدِها
سوط جلادٍ وتعذيب إله
أمرتْنا فعصينا أمرها
وأبينا الذلَّ أن يغشى الجباه
حكم الطاغيِ فكنا في العصاه
وطردنا خلفَ أسوارِ الحياه

* * *

يا لمنفيين ضلاّ في الوعورْ
دميا بالشوك فيها والصخورْ
كلما تقسو الليالي عرفا
روعةَ الآلام في المنفى الطهورْ
طردا من ذلك الحِلم الكبيرْ
للحظوظِ السودِ والليلِ الضريرْ
يقبسان النورَ من روحيْهما
كلما قد ضنت الدنيا بنورْ

* * *

أنت قد صيرت أمري عجبا
كثرتْ حوليَ أطيار الربى
فإذا قلت لقلبي ساعة
قم نغردْ لسوى ليلى أبى
حجبت تأبى لعيني مأربا
غير عينيك ولا مطلبا
أنتِ من أسدلها لا تدعى
أنني أسدلت هذى الحُجُبا
ولكم صاح بي اليأس انتزعها
فيرد القدرُ الساخرُ: دعها
يالها من خطة عمياء لو
أنني أبصر شيئاً لم أطعها
وليَ الويل إذا لبيتُها
ولي الويلُ إذا لم أتبعها
قد حنت رأسي ولو كل القوى
تشترى عزة نفسي لم أبعها

* * * *

ياحبيباً زرتُ يوما أيكهُ
طائر الشوق أغنى ألمى
لك إبطاءُ الدلال المنعم
وتجنى القادر المحتكمَ
وحنيني لك يكوي أعظميَ
والثواني جمرات في دمي
وأنا مرتقبٌ في موضعي
مرهفُ السمع لوقعِ القدمِ

* * *

قدم تخطو وقلبي مشبه
موجة تخطو إلى شاطئها
أيها الظالم بالله إلى كم
أسفح الدمعَ على موطئها

رحمةٌ أنت فهل من رحمةٍ
لغريب الروح أو ظامئها
يا شفاء الرّوح روحى تشتكى
ظلمَ آسيها إلى بارئها.....
أعطنى حريتى أطلقْ يدىّ
إننى أعطيت ما استبقيت شىّ
آه من قيدك أدمى معصمى
لم أبقِه وما أبقى علىّ
ما احتفاظى بعهود لم تصنْها
وإلام الأسر والدنيا لدىّ
ها أنا جفتْ دموعى فاعفُ عنها
إنها قبلك لم تبذلْ لحىّ

* * *

وهبِ الطائر عن عشك طارا
جفتِ الغدرانُ والثلجُ أغارا
هذه الدنيا قلوب جَمّدتْ
خبتِ الشعلةُ والجمرُ توارى
إذا ما قبس القلب غدا
من رماد لا تسلْهُ كيف صارا
لا تسلْ واذكرْ عذابَ المصطلى
وهو يذكيهِ فلا يقبسُ نارا

* * *

لا رعى اللّهُ مساءً قاسيا
قد أرانى كلَّ أحلامى سدى
وأرانى قلبَ من أعبدُهُ
ساخراً من مدمعى سخر العدا
ليت شعرى أى أحداث جرت
أنزلت روحك سجناً موصدا
صدئت روحك فى غيهبها
وكذا الأرواح يعلوها الصدا

* * *

قد رأيت الكونَ قبراً ضيقاً
خيّم اليأس عليه والسكوتْ
ورأت عينى أكاذيب الهوى
واهياتٍ كخيوط العنكبوتْ
كنت ترثى لى وتدرى ألمى
لو رثى للدمع تمثال صموتْ
عند أقدامك دنيا تنتهى
وعلى بابك أمالٌ تموتْ

* * *

كنت تدعونى طفلاً كلما
ثار حبى وتندتْ مقلى
ولك الحق لقد عاش الهوى
فىّ طفلاً ونما لم يعقل
ورأى الطعنة إذ صوبتهاَ
فمشت مجنونة للمقتل
رمت الطفلَ فأدمتْ قلبه
وأصابتْ كبرياءَ الرجل
قلت للنفس وقد جزْنا الوصيداً
عجلى لا ينفعُ الحزمُ وئيدا
ودعى الهيكل شبتْ نارُهُ
تأكلُ الركّع فيه والسجودا
يتمنّى لى وفائى عودةً
والهوى المجروحُ يأبى أن نعودا
لى نحو اللهب الذاكى به
لَفتة العود إذا صار وقودا

* * *

لستُ أنسى أبداً
ساعة فى العمر
تحت ريحٍ صفقتْ

لارتقاص المطرِ
نوحت للذِكرِ
وشكت للقمرِ
وإذا ما طربتْ
عربدت في الشجرِ
هاك ما قد صبت الريح
باذن الشاعر
وهي تغري القلب إغراء
النصيح الفاجر
أيها الشاعر تغفو
تذكرُ العهدَ وتصحو
وإذا ما التأم جرحٌ
جد بالتذكار جرحٌ
فتعلمْ كيف تنسى
وتعلم كيف تمحو
أو كل الحب في رأيكَ
غفرانٌ وصفحٌ
* * *
هاك فانظرْ عددَ الرملِ
قلوبا ونساءْ
فتخيرْ ماتشاءْ
ذهب العمرُ هباءْ
ضل في الأرض الذي
ينشد أبناء السماءْ
أي روحانية تعصر
من طين وماء....
* * *
أيها الريح أجلْ لكنما
هي حبي وتعلاتي ويأسي
هي في الغيب لقلبي خلقتْ
أشرقت لي قبل أن تشرقَ شمسي
وعلى موعدها أطبقتُ عيني
وعلى تذكارها وسدتُ رأسي
* * *
جنّتِ الريحُ ونادته
شياطين الظلام
أختاماً كيف يحلو لك
في البدء الختام
ياجريحا أسلمَ الجرحَ
حبيبا نكأه
هو لا يبكي إذا الناعي
بهذا نبأهْ
أيها الجبار هل تصرع
من أجل امرأة....
يالها من صيحةٍ ما بعثت
عنده غير أليم الذكرِ
أرقت في جنبه فاستيقظتَ
كبقايا خنجر منكسر
لمع النهر وناداه له
فمضى منحدراً للنهر
ناضبُ الزاد وما من سفر
دون زادٍ غير هذا السفر
* * *
يا حبيبي كل شئ بقضاءْ
ما بأيدينا خُلِقْنا تعساءْ
ربما تجمعُنا أقدارُنا
ذات يومٍ بعدما عزّ اللقاءْ
فإذا أنكر خلٌ خلّه
وتلاقينا لقاء الغرباء
ومضى كل إلى غايته

لاتقلْ شيئاً وقل لى الحظ شاءْ
* * *

يامغنى الخلد ضيعت العمرْ
فى أناشيد تغنّى للبشر
ليس فى الأحياء من يسمعنا
مالنا لسنا نغنى للحجر
للجمارات التى ليستْ تعى
والرميمات البوالى فى الحفرْ
غنّها سوف تراها انتفضتْ
ترحم الشادىْ وتبكى للوتر
يانداء كلما أرسلتُهُ
رد مقهوراً وبالحظّ ارتطم
وهتافاً من أغاريد المنى
عاد لى وهو نواح وندمْ
رب تمثال جمال وسنا
لاح لى والعيش شجو وظلمْ
ارتمى اللحنُ عليهِ جاثياً
ليس يدرىْ أنه حسنٌ أصمْ
* * *

هدأ الليلُ ولا قلب له
أيها الساهر يدرى حيرتكْ
أيها الشاعر خذ قيثارتكْ
غنّ أشجانك واسكبْ دمعتَكْ
رب لحن رقص النجمُ له
وغزا السحب وبالنجم فتكْ
غنّهِ حتى نرى سترَ الدجى
طلع الفجرُ عليه فانهتكْ
* * *

وإذا ما زهرات ذعرت
ورأيت الرعبَ يغشى قلبها
فترفقْ واتئدْ واعزف لها
من رقيق اللحنِ وامسحْ رعبَها
ربما نامتْ على مهد الأسى
وبكتْ مستصرخاتٍ ربها
أيها الشاعر كم من زهرةٍ
عوقبتْ لم تدر يوماً ذنبَها
* * *

كبرياء

نداؤك يا فؤاد كفى نداء
أما تنفك تسقينى الشقاءَ
أنا ظمآن لم يلمع سرابٌ
على الصحراءِ الا خلتُ ماءَ
وأنت فراش ليلى كل نور
وتبعث كلَّ برق قد أضاءَ
فؤادى قل لها لما افترقنا
على شجن ، وما نرجو اللقاءَ
حببتك ما شدوت إليك شعراً
ولكنى اعتصرت لكِ الدماءَ
إذا أنا فى هواك أضعت روحى
فلست أضيعُ فيك دمى هباءَ
غرامُكِ كان محراب المصلى
كأنى قد بلغت بكِ السماء
خلعت الآدمية فيه عنى
ولكن ما خلعت به الإباءَ
فلم أركع بساحته رياءَ

ولا كــــالـعـــبــــد ذلاً وانـحـنـاءَ
ولكنى حــبــبـُــتُكِ حبَّ حــرٍ
يموتُ مـــتى أراد وكـــيف شــاءَ
* * *

البعث

ياجــمـــالا وجـــلالا يتــدفقْ
رجـع البـلبـلُ أم عـــاد الـربيـعْ
بهــر النورُ عــيــونى فــتــرقرقْ
حين تـدنـو انـنى لا أســـتطيـعْ
* * *

أيـهـــا الـورد الـذى طـاف بـنـا
أيـهـــا الطـل الذى بـلَّ الظمـــا
لا أراك اللـه حـــــالـى وأنـا
أطأ الشـــوك ويغــزونى الغــمــا
* * *

يا أمـــانى وحــبى وخــيـــالى
لا تـضـيع لحظة فــالـعـمـر ضـاعْ
لا أراك اللـه حـــالى والليــالى
كـاســفــات ليس فـيــهن شـعـاعْ
* * *

قــد بلوت الويلَ فـيــهــا لا بلوتا
وأنـا أبـدأ يـومـى بـالمـســاء
وعـرفت الضـيق ضـيق القلب حـتى
لم أجـد فى الكون ثقـبـاً من رجـاء
* * *

لا وربى ليس فى الدنيــا خـــتــام
حين يغدو البعث نجوى من حبيب حين
يـســتـيـقظ قلب من منام
والمنـادى أنت والحب المجــيــب

المنصورة

باى مــعـجــزة فى الحب نتـــفقُ
ياقلب لا يتــلاقى الفــجــرُ والغــسقُ
ياقلب إنا لقـينا اليـومَ مـعـجـزةً
تكـادُ فى ظلمــات الليل تـأتلقُ
ظللتُ أسـأل نفسى كيف تعشـقـهـا
بقـيــةٌ من بقـايا العـمـرِ تحـتـرقُ
وافـيــتُـهــا وفلول النورَ دامـيــة
تطفـــو وترسب أو تعلو فــتــعــتلقُ
لم أدر حين تبـدتْ لى إذا شـفــقى
أبـصــرته أو على المنصـورة الشـفقُ؟
يا من منحت الأمـانى البـيض مـعـذرة
إنى بهـذى الأمـانى البـيض أختـنقُ
أين الهــدوء المرجى فى جـوانبـهـا
أنـى رجــعــت وليـلى كلـه أرقُ
اقــبلتُ أنشـــد أمنا فى هواك بهــا
فلم أنـل وتـولى قلبـى الـفـــرقُ
لا بـالـقـلـوب ولا الأرواح يـا أمـلـى
إنَّا بشـئٍ وراء الروحِ نعـــتــنقُ

الخريف

ياحــبــيــبى غـيــمــة فى خـاطرى
وجـــفــونى وعلى الأفق ســحــابةْ

غفر اللّهُ لها ما صنعت
كلما شاكيتها تندى كآبةْ
صرخ القفرُ لها منتحِباً
وبكى مستعطفاً مما أصابهْ
فأصمّ الغيثُ عنهُ أذنَهُ
ما على الأيام لو كان أجابهْ
* * *

كثر الهجرُ على القلب فهل
من سلو أو بعاد يرتضيهِ
أنت فجرٌ من جمال وصبا
كل فجر طالع ذكّرنيهِ
كيف جانبتك أبغى سلوةً
ثم ناجيتك فى كل شبيهِ
أيها الساكن عينى ودمى
أين فى الدنيا مكان لست فيه
عندما أزمعَ ركب العمرِ
رحلةً نحو المغانى الأخرِ
ظهرت تجلوك كفُّ القدرِ
صورةً أروع ما في الصورِ
تتراءى فى الشباب العطرِ
نفحةً تحمل طيبَ السحرِ
وقف العمرُ لها معتذراً
وثنى الركبُ عنانَ السفرِ
عندما أقفرتِ الدنيا جميعاً
لحتَ لى تحمل عمراً وربيعاً
إن يكن حلماً تولى مسرعاً
أجمل الأحلام ما ولى سريعاً
إن يكنْ ما كان دَيْناً يقتضى
خلنى أدفعه عنك دموعاً
قد شريناه عزيزاً غالياً
إن تكن بعت فإنى لن أبيعا

يا ندامى الحب سُمار الهوى
سكبوا لى السهدَ فى ذاك الشراب
ارقونى أجرع السقم وبى
صفرة الكأس وأوهام الحِباب
كلما تقبل أيام المنى
تنجلى النعماءُ عن ذاك السراب
وترى أيامىَ الحيرى على
عرسها الضاحك أحزان الضباب
* * *

لم أقيدك بشئ فى الهوى
أنت من حبى ومن وجدى طليقْ
الهوى الخالص قيد وحده
رب حر وهو فى قيد وثيقْ
مزّقت كفيك أشواكُ الهوى
وأنا ضقت بأحجار الطريقْ
كم ظمى بظمىٍ يرتوى
وغريق مستعينٌ بغريقْ
ياليالى العمر ما سر الليالى
البطيئات المملات الطوال
مسرعات مبطئات ولها
خفة الموت وأثقال الجبالِ
كاسفات البال عرجاء المنىَ
عاثرات الحظ شوهاء الظلال
عجباً للعمر يمضى مسرعاً
للمنايا بسلحفاة الملال

ياقمارى الروض فى أيك الهوى
جفّت الروضةُ من بعد النديمْ

حل بالأيك خريفٌ منكرُ
وظلال قاتماتٌ وغيومْ
ماتت الروضةُ إلا طائفاً
من هوى حي على الذكري يقومْ
فإذا أنكر ما حل بها
فر يبغي سربَه بين النجومْ
شاهت الدنيا وجوهاً ورؤىً
وتولاها سهومٌ ووجومْ
ياعذارى الحسن في ظل الصبا
كل حسن بعد ليلاى دميمْ
يانعيم العيش في ظل الرضا
آه لو أعرف ما طعم النعيمْ
أنكر الجنةَ قلبٌ ضجرُ
أبديّ النار موصول الجحيمْ

* * *

طالما موهتُ بالضحك فما
غيَّر التمويهُ رأياً لك فيا
كلما تنظر في عيني تري
سري الغافي ومعناي الخفيا
وترى في عمق روحي زهرةً
قد سقاها الحزنُ دمعاً أبديا
ويراهُ الناسُ طلا وترى
أنت دمعاً غائماً في مقلتيا

* * *

يا فؤادي ما ترى هذا الغروبْ
ما ترى فيه انهيار العمر؟
ما ترى فيه غريقاً ذا شحوبْ
يتلاشى في خضم القدر؟
ماتراها اتأدتْ قبل المغيبْ
ورمتْ من عرشها المنحدرِ
لفتةَ الحسرةِ للشط القريبْ
قبل أن تسقط خلف النهرِ..

* * *

يافؤادي قاتل الله الضجرْ
وعذابي بين حل وسفرْ
ما ترى قنطرةً من بعدها
راحة ترجى وبال يستقرْ
ذلك الجرح وما أفدحه
ما عليه لو إلى السلوى عبرْ
قد طواه اليوم في بردته
وأتى الليلُ عليه فانفجرْ

* * *

مرَّ يومي فارغاً منك ومن
أمل اللقيا فما أتعسَ يومي
أنت يومي، وغدي أنتَ، وما
من زمان مرّ بي لم تكُ همي!
آه كم أغدو صغيراً حاجتي
لكَ كالطفل إلى رحمةِ أمّ
ولكم أكبر بالحب إلى أن
أغتدي مستشرفاً آفاق نجمِ

* * *

أي سرٍّ فيكَ إني لست أدرى
كل ما فيك من الأسرار يغرى
خطرٌ ينسابُ من مفتر ثغر
فتنة تعصف من لفتة نحرِ
قدر ينسج من خصلة شعرِ
زورق يسبحُ في موجة عطرِ
في عباب غامض التيار يجري
واصلاً ما بين عينيك وعمري

ذات ليلٍ والدجى يغـــمــرنا
أترى تذكـــر إذ جــزنا المدينة؟
كلمــــا روعت من نار شج
حـر ما يصلى تلمست جبينة
بيدٍ شــفافة مثل الندى الرطب
تعـــيد النار بردا وسكينه
أيهـــا الآسى لنارى هذه
مـا الذي تصنع بالنار الدفينة؟

* **

أخــيالاً كــان هذا كلّهُ
ذلك الجسر الذى كنا عليه؟
والمصابيح التى فى جانبيه
ذلك النيل وما فى شاطئيه؟
وشـــعاع طوفت فى مائه
وظلالٌ رسبت فى ضفتيه
وحـبيب وادع فى ساعدى
ووعود نلتها من شفتيه؟

رب لحنٍ قص فى خاطرنا
قصة الحادى الذى غنّى سهادَهْ
وكأن الصمت منه واحةٌ
هيأتْ من عشبها الرطبِ وسادَهْ
ها أنا عدت إلى حيث التقينا
فى مكان رفرفت فيه السعادَهْ
وبه قد رفرف الصمتُ علينا
إنّ فى صمت المحبين عبادَهْ
* * *

رفرف الصمتُ ولكن اقبلتْ
من أقاصى السهلِ أصداءٌ بعيدَه
تتهادى فى عبابٍ ساحرٍ
مرسلٍ للشطِّ أمواجاً مديدَهْ
كم نداء خافت مبتعد
تشتهى أذنُ الهوى أن تستعيدَهْ
عاد منساباً إلى أعماقها
هامساً فيها بأصداءٍ جديدَهْ
* * *

رفرف الصمتُ ولكن ها هنا
كل ما فيك من الحسن يغنى
آه كم من وتر نام على
صدر عودٍ نومَ غاف مطمئنٍ
وبهُ شتى لحون من أسىً
وحنينٍ وأنينٍ وتمنى
رقد العاًصفُ فيه وانطوت
مهجةُ العودِ على صمتٍ مرنِ...
* * *

هذه الدنيا هجيرٌ كلُّها
أين فى الرمضاء ظل من ظلالكْ
ربما تزخر بالحسن وما
فى الدمى مهما غلت سر جمالكْ
ربما تزخر بالنور وكم
من ضياء وهو من غيرك حالكْ
لو جرت فى خاطرى أقصى المنى
لتمنيتُ خيالاً من خيالك
* * *

أنا إن ضاقت بى الدنيا أفئُ
لشوانٍ رحبةٍ قد وسعتنا
إنما الدنيا عبابٌ ضمنا
وشطوطٌ من حظوظٍ فرقتنا
ولقد أطفو عليه قلقاً

غــارقــاً فـى لحظة قــد جــمــعــتْنا.
كلمـــا تـتــرى المعـــانى أجــتـلى
خلف مـــعناها لأســـرارك مـــعنى
* * *

مــا الذى صـبك صـبـاً فى الفـؤادْ
مـــا الذى إن أقــصـيــه عنىَ عـــاذْ
طاغـيــاً يعــصف عـصـفـا بالرشـادْ
ظامــئـــاً ســيـــان قـــرب وبعـــادْ
سـاهر العـيـنين مــوصــولَ الســهــاذْ
مــا الذى يـجـرى لـهـيـبـاً فى الرمــاذْ
مـــــا الذى يـخـلـقـنـا من عـــــدم
مـا الذى يـجـرى حـيـاةً فى الجـمــاذْ
* * *

كم حـــبـــيب بـعــدت صـــهــبـــاؤه
وتبـــقت نـفـــحـــةٌ من حـــبـــبـــةْ
فى نــســـيج خــــالدٍ رغم البِلى
عـــبث الدهرُ ومــــا يـعـــبـث بـِهْ
مـــا الذى فى خــصلة من شــعـــره
مـــا الذى فى خطه أو كُـــتـــبـِـــةْ
مـــــا الذى فـى اثرٍ خـلْـفـــــه
من أفـــانين الـهـــوى أو عـــجــبِـــةْ
* * *

مـــا الذى فى مـــجلس يـألفــــه
عـــقـــد الحبُّ عليـــه مـــوعـــدَهْ
ربما يبـكى أسـى كـــرســـيُّــــهُ
إن نــأى عـنـــه وتـبــكـى المـائـدَهْ
ربما نحــســـبـهـــا هشت إذا
عـــائدٌ هش لهـــا أو عـــائده
ربما نحــســبـهـــا تســـألنا
حـين نمـضـى أفـــراق لعـــــدَهْ؟

* * *

كم أعــدت لك ســتــراً فى الخــفــاء
وتوارت عن عـــيـــون الرقـــبـــاء
كم أعــدت نفـســهـــا وانتظرت
واستـوت مـوحـشــة تحت السمـاء؟
وهى لو تملك كــفـــا صـــافــحت
كـــفَّك الحلوةَفى كل مــــســـاء
وهـى لـو تمـلـك جـــــوداً بـذلـت
كل مــــا تملك كفٌ من ســـخـــاء
* * *

رب كــــرم مــــــده الليـل لـنـا
فــتــواثبنا له نبــغى اقــتطافَـةْ
وعلى خـيــمــتـه أسـوده
عـربى الجـود شـرقى الضـيـافَـةْ
ثم وارت يــدَه جــنـيــــــــــةٌ
وطوته بأســـاطيــر الخــرافَـــةْ..
* * *

أرج يـعـــــبـق فـى أنـحـــائـه
حــملتـه نحــو عــرشـينا الرياحْ
كل عطـر فى ثـنـايـاه ســــرى
كـان سـرّاً مـضـمـراً فـيـه فـبـاح
يا لهـــا من حــقــبـــة كـــانت على
قِـصـرٍ فـيـهـا كـآمـاد فـســاحْ
نتــــمنى كلمـــــا طابت لنا
أن يظل الليل مـجـهـول الصـبـاحْ
* * *

يا فـؤادى العــمــر ســفـرٌ وانطوى
وتبــقتْ صــفــحـــة قــبـل النوى
مـــا الذى يغــريك بالدنيـــا ســوى
ذلك الوجــــه، وذيـاك الـهـــــوى

الحياة الثقافية

ندوة

التاريخ والأدب [٢]

التعبير عن الألم

غادة نبيل

نستكمل، هنا، العرض الموسع الذي قدمنا القسم الأول منه في العدد الماضي، للندوة الكبيرة التي عقدتها جامعة القاهرة - مؤخراً - حول العلاقة بين تاريخية الأدب وأدبية التاريخ.

ونلحق به تعليقا موجزا للمؤرخ والكاتب د رفعت السعيد. ونأمل أن نتلقي تعليقات مختلفة أخرى.

فى بحث بعنوان "شعر البيئة الأمريكي والتاريخ ما بعد الحداثي: هل ثمة تناقض؟" شرح الباحث كيف أن المؤرخين الأوربيين دأبوا منذ عصر التنوير الفرنسي وحتي القرن التاسع عشر علي تصور أن تراكمية المعلومات والحقائق الموضوعية كفيل بحل كل المشكلات التفسيرية علي حين بدأوا يدركون مع بدايات قرننا الحالي استحالة الموضوعية الامبيريقية حيث أن شخص وعقل المؤرخ يتدخلان في عملية التفسير لما مضي ودائما في زاوية الرؤية الحاضرة والمؤرخ «كار» مثلا يري أن التاريخ هو عملية جدلية مستمرة تتعرض فيها الواقعة أو الحدث لتفسير من قبل شخص المؤرخ الذي يقف في زمانه هو أو لحظته التاريخية الخاصة ويتواكب هذا مع أهداف المؤرخ والتأثيرات الثقافية عليه وتأثير ثورة المعلومات خاصة الكمبيوتر والقمر الصناعي.. وحتي قصص كفاح دول العالم الثالث ثم تداعيات الاتحاد السوفيتي كلها في رأي الباحث أبعدت التاريخ والمشتغلين به عن التعامل مع الأحداث من منطلق كون أوروبا مركز الكون، وهو يستشهد في هذا برأي المفكر الفلسطيني -الأمريكي ادوارد سعيد.

لكن التاريخ بالنسبة للدكتور سكيجاى يفصح عن نفسه داخل العقل والخيال ويتحقق عبر الاستجابات العديدة واللانهائية للأفراد الذين ينتمون لثقافات مختلفة هي بذاتها حصاد للكثير من الحقائق الاقتصادية حولنا. واليوم التاريخ الأمريكي يكاد يكون مغموسا حتى الرأس فى ما بعد الحداثة التى تحاول جاهدة الابتعاد عن نخبوية الحداثة والثقافة العليا أو الراقية. ويشرح الكاتب باختصار مواقف جينكز وليوتارد وبرنز في ما بعد الحداثة الراهنة في مجتمعات أوروبا الغربية.. جينكز مثلا أكد علي كون

علم البيئة هو أكثر العلوم التي يمكن اعتبارها ما بعد حداثية وذلك فيما يعتبر عملية "مط" لمفهوم التعددية الذي تحتويه ما بعد الحداثة بمعني وحدة وارتباط مصير كل الكائنات الحية. أما المحاضر فيري أن أدب البيئة أو ما يعرف بـ Ecobgical Literature هو أكثر الاداب حاليا ما بعد حداثية وأن هذا القاسم المشترك الأصغر بين بلدان العالم ربما سيكون المؤدي الي إنهاء النظر الي النموذج الأوروبي في التطور بوصفه المثال وهي النظرة التي تكبل الصراعات الهادفة الي تحقيق المساواة في العالم الثالث كما يرتأي أيضا أدوارد سعيد.

وفي الوقت نفسه ينتقد الباحث موقف من أسماهم بشعراء "المؤسسة" أو النظام (ما بعد الحداثيين). فمثلا كل من جوري جراهام وروبرت هاس وجون أشيري الذين يتجاهلون حقيقة انعدام العدالة والمساواة في قضايا عرقية كثيرة في مجتمعات اليوم ما بعد الحداثية إلي جانب تغاضيهم عن المشكلات الاقتصادية والاجتماعية والبيئة. وينوه الباحث إلي حقيقة كون الموقف النقدي التقييمي في أمريكا تجاه أدب البيئية - وهو أدب ناشئ ووليد - لازال سلبيا.

وفوق هذا هو يري أن هؤلاء الشعراء ما بعد الحداثيين يبشرون بما يعتبر شكلانية جديدة في مساحة أو فضاء النص حيث الواقع يصبح أثرا جانبيا أو عارضا للغة مرجعيتها تعود اليها وتلتصق بها الي حد بعيد. إنه يوجه إصبع الاتهام الي المعنيين بهذه الشكلانية الجديدة والنقد اللغوي (دريدا والتفكيكية) باعتبار ذلك السبب الأول وراء إهمال الدور النقدي الضروري لشعر لبيئة الجديد. إن شعر البيئة اليوم لا يمكنه تشويه المرجعية التاريخية ولا الاستغناء عنها أو إلغائها وذلك عكس النقاد الأمريكيين النخبويين الذين فضلوا إعطاء ظهورهم للمسألة. إنهم معنيون "بالنصية" ومن ثم لا يبحثون عن إجابات لأسئلة من نوع: "لماذا يستهلك الشعب الأمريكي الذي يمثل تعداده ٥٪ من تعداد سكان العالم ما يقرب من ثلث الموارد الطبيعية في البيئة وينتج ربع نسبة ثاني أوكسيد الكربون العالمية؟".

واتهم الباحث كل هؤلاء بالتوجه الي القارئ الأمريكي البورجوازي لكن ماخذ هؤلاء انفسهم علي دعاوي ما بعد الحداثة انها دائمة التملص فهي مثلا تتمسك بنوع من الالتزام السياسي لكن من دون أن تقوم علي فلسفة أو عقيدة سياسية واضحة الملامح وبالتالي يمكن اعتبارها فارغة المضمون. لكن الباحث يوضح أن شعر البيئة اليوم لا يتبني موقفا انهزاميا تجاه التغير التاريخي ويعرفه بانه الشعر الباحث عن بث صحوة وحس بالمسئولية داخل قرائه تجاه الكوكب الذي نحيا فوقه وانه الشعر الذي يوحد بين المتضررين والمتأثرين بكل ما يحدث في الطبيعة سواء أكانوا فلاحي العالم الثالث أو - والكلام للباحث - سكان المدن في الدول المتقدمة(!!!) باعتباره يبحث فيما تم تجاهله في نظم جاك دريدا أو جاك لاكان اللغوية لكونه معني بالآخر المقموع في كل الأنظمة والمجتمعات.

وهنا تصيبنا الدهشة حقا فنحن لا نفهم أبدا - ونعلن عجزنا المستمر عن هذا الفهم - كيف يمكن أن تكون ثمة مقارنة بين فلاحي ومعدومي العالم الثالث وسكان المدن في الدول المتقدمة - وعلي أية أرضية؟!! هذا رغم احترامنا الكامل لقضايا البيئة ومشكلاتها

المتضخمة في العالم عموما والعالم الثالث خصوصا..
ويدعونا هذا الى الأسف فالباحث يخلص الى أن التاريخ في الولايات المتحدة اليوم (وهو يصفها بالولايات المتحدة ما بعد الحداثية) لازال قائما لم يمت ولنا أن نتساءل هل النقد الذي حواه البحث هو من قبيل بعض الملح اللازم الذي يستهدف توكيد الفرضية الأصلية المدافعة عن التراث الأمريكي ما بعد الحداثي.. وإن بدا - ظاهريا - العكس؟
يطعم الباحث تقريره بإشارات لازمة إلى اللغويين الذين يخشون الإنحدار أو "الانتحار" التدريجي للغة حاملة المعنى. و.إس.ميروين أحد أشهر شعراء البيئة الأمريكيين مثلا يري أن اللغة المخترعة والمحسوسات الدالة عليها تحتاج بعضها بعضا بنفس القدر. ونجده يطرح تساؤلا جزئيا وقلقا حول مصير المفردة "أخضر" إذا ما تلاشي اللون الأخضر من علي كوكبنا بحكم اعتدائنا المستمر بيئتنا المحيطة.. وهل يأتي اليوم الذي تنتشر فيه كافة أشكال المعرفة الانسانية - باستثناء اللغويات والرياضيات والأسطورة - مثل جاري سنايدر وبعض شعراء البيئة الأمريكيين المتشائمين؟
إن الباحث يري أن تعقيدات وانبثاقات التاريخ ما بعد الحداثي الراهن في الولايات المتحدة.. مثل التشوية العمدي للبيئة واستمرارية استغلال البيئات الطبيعية في العالم الثالث لا تظهر بأي حال في شعر المؤسسة "شعر ما بعد الحداثة الحالي لسان حال النظام القائم في العديد من دول العالم المتقدم وبالتالي فشعر البيئة الأمريكي هو في اعتقاده أحد مكونات الأد ب الأمريكي التي ترفض الهروب من حقائق التاريخ ما بعد الحداثي.
وضمن نفس المحور عن البيئة قدم د. تيري جيفورد من جامعة ليدز البريطانية بحثه عن "التاريخ البيئي للشعر البريطاني والايرلندي" حيث اعترف بداءة أنه اذا كان يمكن اعتبار التاريخ أنه حوار الأيدلوجيات التى تم تأطيرها ثقافيا سواء على مستوى مصادره أو تفسيراته فمن الخطأ الاعتقاد أن تفكيكنا لذلك الحوار يمكن أن يكون حرا بشكل ما في الأيدلوجية.
وهو يشير الي أهمية نشوء نقد أدبي بيئي لإعادة تقييم أدب الماضي عبر نافذة بيئية وقد حدد هدفه - لفظا - بانه البحث عن إطار مرجعي نظري يمسك ويحدد التاريخ البيئي للشعر البريطاني وهو يعدد تاثيرات مختلفة علي شعر البيئة البريطاني المعاصر.. ثقب الأوزون وتوظيف مظاهر الطبيعة كمرآة وانعكاس الطبيعة الداخلية والمزاجية للشاعر (كيتس مثلا في قصيدة "الخريف") وأوضح أن اعادة التقييم للقديم من شانها خلق مقارنات من نوع جديد تماما.. بين أشعار كيتس وقصائد سيلفيا بلاث أو لورد تنيسون مثلا.. بالأحري القفز - نقديا ومذاقيا - بين الأزمنة وتوظيف البيئة كاستعارة عن الصراعات النفسية للإنسان المعاصر، قام الباحث بعد ذلك بتوظيف رؤية هامة للمؤرخ رايموند ويليامز في كتابه "الريف والمدنية" (١٩٧٣) ليطرح أسئلة حول كيفية تجاوز الشعر لتوصيفات ويليامز المغلقة من نوع الشعر الرعوي.. أو حتي المضاد للرعوية" الذى يمثل انسحبا من ديناميات عالم دأب الخلق والتدمير حيث يعز لنا وعينا بصورة متزايدة.. تتحدث تلك الأشعار عن المجتمع الرعوي أو البدائي الأولى باعتباره يمثل ثوابتا مريحة فهو المثال المرتبط

بطرائق في الحياة مثلي هي الأخرى. إنه الحنين الي الماضي والابتعاد عن التسييس ومجمل التوترات الاجتماعية والميتافيزيقية ورغم الاعتراف أو التسليم بأن عصرنا ليس ذهبيا كما يقول ويليام هازليت وتحذيرات الكثير من أشعار البيئة المعاصرين أن الطبيعة ليست دائما صديقة الا أن ويليامز رصد لظاهرة استمرار الانتخاب الرومانسى على الطبيعة المشوهة أو المندثرة. وما يسمي بشعر الطبيعة اليوم - بشهادة الباحث - لازال يحمل اثار سمعة سيئة (ابداعيا) حتى أن النقاد البريطانيين المعاصرين يفضلون التعامل مع الاتجاهات السياسية فى أشعار بعض عمالقة الشعر الايرلندي أمثال سيمس هينى عن التعامل مع اشعاره عن الطبيعة رغم كونه لم يقع فى شرك التاليه المثالي للطبيعة.

وأشار الباحث إلي اشعار توني هاريسون الذي يعد من أهم من تناولوا تأثيرات الأنسان على البيئة - سلبا - خاصة إبان حرب الخليج مستشهدا بقصيدته "إضاءة أولية" عن عنف القصف الأمريكي الذي أحال ليل بغداد الي نهار تصارعت فيه الديكة.

لكن إزاء تداخلات السياسة مع البيئة في شعر البيئة البريطاني المعاصر هناك اتجاه "ما بعد رعوي" يطرح رؤية متفائلة تبحث في وسائل رأب الصدع في علاقة المرء ببيئته أي تضميد جروح اغتراباته أو ما أسماه الباحث "وصفة علاجية للانسان غير المتكيف في عالم اليوم" وهو يضمن أعظم الشعراء الذين انجبتهم الانجليزية في مجموع من كتبوا شعراً بيئيا برؤية معاصرة.. فشكسبير وبليك ووردزورث كلهم يمثلون الاتجاه بعد الرعوي الذي يتواصل في أشعار تيد هيوز البريطانى وسيمس هيني الايرلندي وجيليان كلارك من مقاطعة ويلز وشعر سورلي ماكلين الاسكتلندي المكتوب بلغة الجيلليك المحلية وأولى خصائص ذلك الشعر كما قام الباحث بسردها الرهبة أمام مظاهر الطبيعة الممزوجة بالتحسر علي ما أصابها علي يد الانسان - والأوربي خاصة الذي تعتبر ثقافته - في تقرير الباحث - أكثر الثقافات عدائية للطبيعة في التاريخ البشري.. وهنا نجد الباحث يعترف بالحسد إزاء تصورات بعض الشعراء الهندوس الذين يكتبون بالانجليزية والخاصة بايمانهم بامكان التزاوج بين الحيوان والنبات في الطبيعة التي تفتقر إلى التناغم - كما يعرفها الغربي أما عن شعر البيئة النسائي اليوم فهو ضعيف في بريطانيا مقارنة بالولايات المتحدة حيث برزت اتجاهات شعرية يصنفها الباحث بانها شعر المكان أو Poetry of Place.

وهناك اتجاه ساخر حديث يتنامي داخل العديد من النماذج الشعرية البيئية المعاصرة في بريطانيا وهدفها في الأغلب التعامل مع مشكلات معينة (العنصرية مثلا) في المجتمع البريطاني (جريس نيكولز الشاعرة السوداء من جويانا) وآخر يعتبر وعظيا في ما يعرف "بالشعر الأخضر" الذي يميل نحو الاشتراكية في تبني قضايا معينة ضمن منظور بيئي بينما يوجد اتجاه أخير يعتبر هروبيا أو مناقضا لهذا الاتجاه الملتزم إزاء التعامل مع القضايا البيئية.

الزمن والرواية

"الرواية التاريخية والاحساس بالماضي". يشرح الباحث البروفيسور بيرنارد ريتشاردز في كلية براسينوز بجامعة

أكسفورد البريطانية بعض أبرز خصائص الرواية التاريخية ومآخذه عليها كما ينتقد بشدة ويختلف مع مفهوم الكاتب المصري جمال الغيطاني حول ما أسماه الأخير الوعي الانساني العام بمعني وحدة التجارب الانسانية.. وحدة الألم أو الاحساس به علي سبيل المثال. وأكد الباحث أن الرواية التاريخية لفظة أو مفهوم يشير الي زمن لم نحيا فيه.. وإذا انطلقت من زمننا نحن فهي تكتسب مصداقية أكبر لا لشئ سوي انتمائها الي هذا الزمن.

الرواية التاريخية في نظر الباحث تتميز بالتقطع وهي خاصية استفزازية والمقصود تذكرتها الدائمة للقارئ أن ثمة عصر آخر مشار إليه وفجوة - بالتالي - بين الزمن الموصوف وزمن الان أي زمن كتابتها. ويصدق هذا علي أعمال شتي مثل "ليونورا من أركو" (١٨٥٧) لجي. بي. أر. جيمس و"آخر البارونات" (١٨٤٣) لبلوبرليتون و«الدير والمدفأة» لتشارلز ريد أو «ميباشيا» للكاتب تشارلز كينجزلي، حيث الإصرار علي بث الاحساس بالماضي عبر مفاوتة زمنية محسوسة فالكاتب دائم المقارنة بين "الان" و"نحن" و"وقتذاك" أو "هم" من خلال تعبيرات مثل "وكانت تلك هي الأيام التي يحدث فيها... الخ). ونفس الشئ يحدث في "عصر البراءة" (١٩٢٠) للكاتبة اديث وارتون. هنا - يشرح د. ريتشاردز - يقوم الصوت السردي بتأمل "تلك الأيام" في مقارنة بين نيويورك الأمس واليوم عقب مرور ٥٠ عاما علي صاحبة الرواية. ونفس المقارنات بين جنة عدن والان في الفردوس المفقود لجون ميلتون أو في لغة الكتابة وروح مضمونها في "حياة صامتة" للروائية انطوانيا. إس. بيات التي يتشكك الباحث في استعراضيتها لبعض المعلومات التاريخية الأمر الذي قد يفقر العمل الفني التاريخي إلي حد كبير.

وأكد الباحث علي أهمية بلورة مفهوم "عتاقة" أو "قدم" الماضي في نفس الوقت الذي أشار فيه الي ضرورة مقاومة تصور بعض المؤرخين أن التاريخ يمكن العثور عليه في الرواية (الفارق لديه بين الاثنين إذن يظل واضحا). وهناك فارق بين الرواية التاريخية التي تعالج أحداثا وقعت في الماضي السحيق وبين تلك التي تشير الي ما حدث في حياة الكاتب عندما كان صغيرا مثلا الأمر الذي لا يجعل من رواية "Middle March" الشهيرة - في تصوره لصاحبتها جورج اليوت رواية تاريخية بالمعنى الدقيق للكلمة.

لكن نمط التقطع في الرواية التاريخية يؤثر بالسلب علي تفاعل القارئ فهو يباعد بيننا وبين الماضي الموصوف مما ينتج عنه لامبالاة وانفصالية وجدانية لدى التعامل معها.

ويحذر الباحث من خطورة الانزلاق المستمر - علي حد تعبيره - للرواية التاريخية في المقال (توماس كارليل مثلا تحول من المقال الي الرواية التاريخية) باعتباره - مع الملحمة - أحد أجدادها الأصليين وان كان هذا لا يعني أن كل نثر يمثل رواية بالمعني الدقيق للكلمة.

وفي رواية والتر باتير التاريخية "ماريوس الأبيقوري" يقع المؤلف في شرك جعلنا نقرأ روايته كما لو كنا سائحين. هنا تتجلي كل عيوب الرواية التاريخية فلا يوجد حوارا مباشرا بين الشخصيات التي تظل جنينية أشبه بالظلال ويكاد الكاتب ينسي أنه يصف أحداثا تنتمي الى العصر الروماني ويشبع لغته بروح وادراك القرن التاسع عشر - أي زمن كتابتها. ويؤكد د. ريتشاردز علي أهمية الخصوصية

التاريخية للرواية التاريخية وضرورة أن تتبني موقفا ما - ايجابيا كان أم سلبيا - تجاه الماضي. الرواية التاريخية للعصر الفيكتوري تمارس هذا بتطرف حيث تجد فيها الكثير من الاحساس بالتفوق أو لهجة الاستعلاء الاخلاقي الوعظي. أما الكاتب الاسكتلندي التاريخي الشهير والتر سكوت فكتابته تقطيعية بالاساس والمادة مفككة الأوصال لكن جمهور القرن التاسع عشر الذي لم يقرأ بدائلا للرواية لم يكن يلحظ ذلك على حين ينجح الكاتب هنري جيمس فيما يفشل أو فشل فيه غيره بالفعل. هنري جيمس في رأى الباحث يستطيع أن يدمجنا ويدخلنا في ما يكتبه - أيا كان العصر - فالأفق والرؤية والتجسيد كلها تعاد صياغتها وفق بنية زمنية مغايرة.. لكن المفارقة أن هنري جيمس نفسه يرى أنه مهما كان نجاح الرواية التاريخية فهي تظل أشبه بـ "الكلام الفارغ". وميزته هي تقدم درجة اندماجنا في رواياته التاريخية التي أصبحت مقياسا أو معيارا لغيره.

وأشار الباحث إلى أخطاء أخري في الرواية التاريخية شبيهة بأخطاء "ماريوس الأبيقوري" فبعض شخصيات هيلاري مانتل في روايتها "مكان ذا أمان أكبر" عن الثورة الفرنسية تستخدم مصطلحات تنتمي لأواخر القرن العشرين (عبارات دارجة جدا) كما تبرز مشكلة أخري حول كيفية تمثيل أو تجسيد وعي الشخصيات التاريخية بالاضافة إلى ما يصر عليه الباحث وهو مشكلة اللغة أو الترجمة.. فكيف نترجم الماضي؟

إن التاريخ والتحقيق الصحفي والرواية كلها تواجه مشكلة وهي المشكلة التي يبرزها التفكيكيون علي أنها نتاج التعامل مع الكلمة والفجوة داخل اللغة بين الدال والمدلول. واختتم الباحث محاضرته بالتحذير من مغبة تجارب بعض المؤرخين المحدثين الذين يلجأ بعضهم الي استخدام اساليب وتكنيكات الرواية لكتابة التاريخ.

التاريخ والعقل

في محاضرة القاها الباحث الفرنسي الأصل جوني مولان بعنوان "التاريخ والعقل في أعمال تيدهيوز" شرح الباحث كيف أن هذا الشاعر البريطاني الشهير له مواقف متباينة ومضادة للمسيحية (أو البروتستانية كما ألمح هو شخصيا مرة) والعقلانية حيث يعتبرهما هيوز روافد للفترة المظلمة في التاريخ الديني للبشرية ويترادف هذا في تاريخ الفن والأدب مع المأساة - كمفهوم - منذ عصر الأغريق ودخولا في انجلترا في عهد شكسبير ولا يستثنى القرن العشرين.

وأوضح الباحث مولان كيف أن هيوز هو المنقب في تاريخ المنحدرين من قبائل "البارية" (التي كانت أولي القبائل التي سكنت الجزر البريطانية) عن صدي التاريخ النفسي الجمعي لعصره وكيف تتساوي أوتترادف مفاهيم المرأة أو الأم والروح والطبيعة واللاوعي (تأثيرات مدرسة التحليل النفسي الفرويدية واليوبخية) غير أن هيوز يري أن هجوم المسيحية علي هذه الأشياء هو الذي حطم الأدب التخيلي. هيوز إذن يجعل - في تحليل الباحث - المسيحية نقيضا للخيال.

انتقد الباحث أيضا عنف الكراهية المعلنة التي يعبر عنها هيوز تجاه نتائج كل ما هو علمي علي حياتنا وهو يري فيه شاعرا يهدف الي توحيد الأحساس والمزاج العام لأنه - أي هيوز - يري أن

الانفصال التاريخي النفسي الذي يعيبه علي المجتمع الأوربي وقع في القرن السابع عشر أي مع ارهاصات العصر الحدث. ويحدثنا هيوز كذلك - بتطرف - مما يسميه الروح العلمي فحتي التصوير الفوتوغرافي بالنسبة اليه يبدو كئيباً واستفزازياً.. نوع من العمي أو الشلل العقلي في تطرفه لقمع الخيال أو القدرة التخيلية لدي الانسان. وهيوز يهاجم الفلسفة الافلاطونية والسقراطية باعتبارهما منبت كل شرور وكوارث الانسانية.

وإلي جانب تأثره بالشاعر الحداثي تي. إس. إليوت يسعي شعر هيوز الي البحث عن نوع من الكلية والوفرة في الوجود والمأساة فيه لا تنتج إلا لدي تصادم القوي الديونيسية (نسبة الي ديونيسيوس أحد آلهة الأغريق) مع الأخلاقيات العقلانية العلمانية.. يوحي هذا بتشابهات مع نيتشه لكن الباحث يري أن الفارق يكمن في نقطة الانطلاق لأن نيتشه يري المأساة كما لو كانت مثالاً يتمني الرجوع إليه أما هيوز فيراها مرضاً لابد من التداوي والاستشفاء منه.

إن الطبيعة الجدلية للمعرفة والتفاؤل العلمي بحد ذاته يمثلان مأساة لهيوز الذي تنحصر رؤيته للتاريخ الانساني في الانعكاس أو التعبير الدراماتيكي عن الصراع المستمر بين الوفرة والانقسام.

الحسين ثائراً

في بحث د. عزة هيكل "الحسين ثائرا أو شهيدا" و"جريمة قتل في الكاتدرائية" دراسة مقارنة لمسرحيتين شعريتين. عبد الرحمن الشرقاوي وتي. إس. إليوت"، ركزت الباحثة علي التيمة التاريخية الدينية لدي مبدعين معاصرين ينتميان الي مجتمعات وفترات زمنية مختلفة.

فمن منظور ديني وتاريخي - كتب تي. إس اليوت رائعته المسرحية الشعرية" جريمة قتل في الكاتدرائية (١٩٣٥) وكتب عبد الرحمن الشرقاوي "الحسين ثائرا وشهيداً" (١٩٦٩). أما اليوت فكان هدفه - كما أوضحت دراسة د. عزة - إحياء روح الماضي من خلال تجسيد شخصية توماس بيكيت المأساوية ومعها بالتبعية فكرة الشهادة من أجل مبدأ ما. أي توظيف شخصية تاريخية واقعية معتمدا الشعر المقطعي والكورس للتعليق علي الأحداث وهو الذي دافع عن الشعر الحر طوال حياته علي حين قام الشرقاوي في تجسيده لمأساة الحسين أيضاً بالاستعانة بشخصية سيد الشهداء وحفيد الرسول عبر محاولة ابداعية استهدفت إحياء روح الكفاح في الشعب المصري عقب هزيمة ١٩٦٧ فكانما - كما أفادت الباحثة - كل منهما كان يبحث في أرضه الخراب عن يوتوبيا جديدة - لا زالت ممكنة إذا نجح الإنسان في مقاومة الشر والتغلب علي ضعفه البشري. أما التيمة الرئيسية للعملين فكانت اساساً حول قضايا وأسئلة من نوع: من هو الحاكم الحقيقي علي الأرض؟ وهل هي كلمة الله أم قوانين الحاكم الظالم؟ لكن نظراً لاختلاف الفلسفة الاسلامية عن الفلسفة المسيحية اختلفت صيغ التيمة. تي. إس إليوت ينطلق من النظرية الأرسطية التي تؤكد علي مسئولية البطل التراجيدي تجاه اخطاءه وأن استسلامه لارادة الله هي دليل محبة الخالق أما الشرقاوي فكان يتأرجح بين الموقف القدري الجبرى والموقف الذي يقول بأن الانسان مخير لا مسير.. وانتهي الأمر في المسرحية الشعرية (كتبت بالشعر الحر) أن اقر علي لسان

الحسين وعلي لسان جميع أبطاله بانهم مسيرون وأن أعمالهم قدرية غير أنه في الوقت الذي قصر اليوت شخوص مسرحيته علي مجرد دور الرموز للخير والشر دون تطوير درامي تشابكت شخصيات الشرقاوي وكثرت (بعضها كان متطوراً مثل الحر الرياحى).

شجرة الكرز

ومن جامعة الاسكندرية قدمت د. سحر حمودة بحثاً بعنوان "الزمن والتاريخ في رواية "تحديد جنس شجرة الكرز" لجانيت وينترسون".

بدأت المحاضرة تقديم بحثها باشارات عامة مبدئية الي طبيعة عالم وينترسون الروائي الفلسفي فهو عالم يبحث في قضايا ويغوص في أسئلة حول الزمن والمادة ومدي واقعية عالمنا هذا. فمثلا وينترسون تجسد فكريا وابداعيا الفكر ما بعد الحداثي الذي يمثل بدوره نقداً لفرضيات ومفاهيم عصر التنوير أو حتي قضايا الحداثة. في هذه الرواية - تشرح - د. سحر - كيف أن الكاتبة تبصق علي الاختصار. هنا تجسيد للتشظي ما بعد الحداثي كما أنها تراوحات بين الأسطورة والحدوته الخيالية وتغطي أحداثها التي تنحصر في شخصيتين أم وابنها فترة الحرب الأهلية الانجليزية مروراً بحريق لندن الشهير عام ١٦٦٦. وفجاة تنفجر الأحداث ويتشظي الزمن ونفسياتهما بحيث ينتقلا الي الثمانينات من قرننا الحالي لتعاني نفس الشخصيات من متاعب عصرنا التصنيعي الاستهلاكي. والكاتبة وظفت في هذه الرواية - والكلام لازال للباحثة - الواقعية السحرية لتحقيق التقلبات والتدخلات الزمانية الشخوصية، وهي تقدم لنا تعليقها علي مفهوم الزمن والسياسة وحتي العلم (علي مسئوليتها الخاصة).

وتعنون الكاتبة أحد الفصول "بعد بضعة سنوات" لنكتشف أن المدة الزمنية أو هذه السنوات هي ما يقارب ٣٠٠ عام. الضفادع في عالم هذه الرواية السحرية تغني بكلمات مفهومة والناس تحيا في منازل مسقوفة ولكن دون أرضيات كما تركز وينتر سون على فكرة الزمن الداخلي الذي يجعل لنا ذوات متعددة ومن ثم التحرك عبر أزمنة متعددة.

وشخصية الأم في الرواية ذات ملامح سلوكية أسطورية نلمح عبرها موقف وتعليقات وينترسون الروائية على ممارسات طائفة البيوريتان الذين كانوا أول من نجح في اعدام ملك انجليزي (تشارلز الأول) واقامة حكم الجمهورية الذي سقط فيما بعد. وهي شخصية مفترسة تنتزع أعين ١١٩ من الأعداء و ٢٠٠٠ من أسنانهم بفمها والرواية تعد مقولة حول احتكار من في السلطة للسيطرة على التاريخ لكن الباحثة تؤمن بتفاؤل كاتبتها ذلك أن وينترسون تري أن بامكان المهمشين مقاومة تلك الوضعية وشخصية الأم هنا مناهضة لصياغات طبقة الويجر في التاريخ البريطاني التي روجت لكون الحرب الأهلية الانجليزية كانت من أجل الدفاع عن حقوق وحريات الشعب الانجليزي أو لإعلاء صوت الديمقراطية.

وخلاف الابن، الأم عبر القرنين السائلين زمنيا (السابع عشر والعشرين) هي شخصية فاعلة.. الابن يحلم اساسا بان يصبح بطلا.. أو يحلم بالسفر وفي النهاية تتقابل الشخصيات الأربع عند نهر اختارته الكاتبة استعارة للسيولة الزمنية الأمر الذي يبرز تأثرا

بمفاهيم باخيتن حول دائرية الزمن (لدي وينترسون الزمن هنا دائري وليس أحادي).

وفي نهاية بحثها أوضحت د. سحر حمودة أن جانيت وينترسون في هذه الرواية تدعونا إلي الفعل والتفاعل ونسف علاقتنا التقليدية مع الزمن لأن التاريخ في نظرها يزخر بمعطيات وأحداث تتداخل حقيقتها مع زيفها. وربما لذلك - لا تبالي وينترسون كثيرا - بأن نصل كقراء إلي إجماع حول ما يفترض أنه "حقيقة" عامة مبنية علي المعرفة.

نحن .. وهم ..

والمصداقية التاريخية

هل هناك مصداقية تاريخية؟. مصر القديمة وشعراء من ايرلندا.

في هذا البحث للدكتورة ماري مسعود تناولت الباحثة صورة مصر كما ارتآها وقام بتوصيفها ثلاثة شعراء من أئمة الشعر الايرلندي وهم أوسكار وايلد وسيمس هيني و و. بي. ييتس.

في أعمال هؤلاء نلمح التعبير عن مصر الفرعونية واضحا فهي حجر الزاوية للعديد من القصائد والتيمة الرئيسية التي حركت خيال الشاعر ونجد لديهم بصورة عامة كما أوضحت د. مسعود بعدا عن الصور النمطية والاكليشيهات الوصفية لكن أين مكمن هذه الجدة وهل يمكن الزعم إنها مصداقية تاريخية؟. هكذا تتساءل الباحثة التي تصف كيفية تحول حلم الحضارة الانسانية الخاص بالتحرك المطرد والمنتظم نحو الأفضل إلي كابوس بسبب الحرب العالمية الأولي كأول صدمة في تاريخ كبريات الصدمات الانسانية. وكان لقيام الثورة البلشفية في روسيا القيصرية وإعدام أسرة القيصر بالغ أثره في ظهور حاجة ملحة لصور تعبيرية جديدة بحجم الممارسات البشعة لعالم لم يعد بريئا. وتجلي هذا بوضوح واصلت الباحثة - في صور التعبير عن الاخر وحضارته فعلي حين نجد بعض الشعراء الايرلنديين المعاصرين مثل جون هيجوت (١٩٨١) يستعيد لأبي الهول "الشعري" صورته القديمة كملجأ وملاذ لمن يشعر بالاغتراب في بلاد تحتضن الغرباء (ضمن قصيدة ليال مصرية) نجد الموقف يتناوب في توصيفات أوسكار وايلد في قصيدة أبي الهول (١٨٨١) حيث يبدأها بالتغزل في التمثال كتعبير عن روعة الفن نصفه حيوان ونصفه أنثى (هكذا يقول) ويسائله عن إطلالته الصامتة علي استفزازات وعبر عصور وأزمنة لكن الموقف المتعاطف والفلسفي المعجب سرعان ما يتحول الي نقد يشارف الاشمئزاز فتنتهي القصيدة بقوله: أغرب عن وجهي أيها الحيوان البشع". أبو الهول هنا رمز لقبح الخطيئة (في الأبيات السابقة علي الشطر الأخير من القصيدة).

أما قصيدة "توت عنخ أمون" (١٩٨٤) للشاعر جون لانجلي الذي تميزت أشعاره بالحزن الشفيف الهادئ فهي حالة تلبس لصاحبها يتخيل الشاعر نفسه مكان توت عنخ امون الملك القديم لحظة اكتشاف المقبرة وانحسار الغطاء التابوتي وتستمر القصيدة في وصف الحالة. أما لويس ماكنيس الذي ينتمي إلى نفس تيار الثلاثينات الشعري الذي قاد لواءه كل من أودن وستيفن سبندر كما أنه المبشر بنوع من الروح والرؤية العلمانية. من أشهر قصائده قصيدة بعنوان "بني حسن" (١٩٦١) يوظف الصورة النمطية عن الاخر (مصر في هذه الحالة) وإن كان يجاور الذاتي الشخصائي مع الموضوعي العالمي.

وأشارت الباحثة على وجه الخصوص إلي سيمس هيني شاعر ايرلندا الأشهر الذي يكاد يكون قد

حاز كل جوائز ايرلندا وانجلترا الأدبية والذي تناول مصر في أكثر من قصيدة مثل "سويني" التي يطير فيها محلقا فوق بلاده كاشفا لأحوالها ثم قصيدة "رؤية الأشياء" حيث يربط صورتي الزخم والوفرة بمصر وبلاد الفراعين. لكن لعله من المفيد أن نتتبع - واصلت د. مسعود- أولئك الشعراء غير المنشورين أو المنتشرين. لذلك نجدها تذكر اسم يولا نيرونا الايرلندية (١٩٥٢) التي كتبت أشعارها بلغة الجاليك قبل أن تترجم أخيرا للانجليزية وحال ذلك دون ذيوع اسمها خارج ايرلندا.

"ابنة الفرعون" إحدي أشهر قصائد يولا ففيها تصف الشاعرة مشهد العثور علي السلة في النيل حيث عثرت علي النبي موسي عليه السلام. هنا.. أي في الاشارات السريعة الي حفنة من الشعراء الرموز ومدي تطابق توصيفهم للاخر ولمصر خاصة مع الصورة الحقيقية أي واقع ذلك الاخر .. نلمح في هذا انحرافا محدودا وإن ظل متعمدا استدعته الضرورة الابداعية بمعني علاقة الموصوف بصورته المتخيلة لدى الشاعر بغض النظر عن صحة أو مدي دقة الواقعة التاريخية المستدعاة.

وفي بحث مونيكا فاريل عن "سر السعادة" للكاتبة أليس والكر شرحت الباحثة كيف أن الهم الأساسي للكاتبة الأمريكية السوداء أليس والكر هو تناول مجموعة قضايا نفسية واجتماعية وتاريخية فاذا كان الرجل الأسود مهمشا ومقموعا من قبل المجتمع الأبيض فالمرأة السوداء تعاني حالته تلك مضاعفة. إنها تقبع في اخر سلم المهانة والقمع ورفيقها المستعبد (بفتح الباء) يمارس عليها ما يمارس عليه هو. لكن الكاتبة أيضا معنية بقضية هامة تركز عليها وهي الختان فالبطلة مقسمة الهوية لأنها أمريكية سوداء تحاول بعودتها الي الجذور واستعادة اسمها الافريقي القديم بل والارتحال الي الوطن الأصلي افريقيا العثور علي نفسها وفي سبيل هذا تقبل بممارسات قبلية مثل عادة تشريط الوجه وإجراء عملية ختان قاسية تدرمها نفسيا وترمز أسماءوها المتعددة كمواطنة أمريكية وفتاة غير متزوجة ثم زوجة ثم سيدة افريقية الي هذه الانقسامات داخل حوار يعتمد تعددية أو بوليفنية واضحة فهناك المونولوج الداخلي والحكي بالضمير الثالث (الغائب) وغيرها ويأتي الموت من خلال الأعدام علي اقتراف البطلة جريمة قتل - تقتل المرأة التي تمارس عملية الختان في قبيلتها بينما تقف النساء المتاخرات لحركة تحرير المرأة في قاعة المحكمة يحملن لافتات كتبت عليها عبارة "المقاومة سر السعادة.. يأتي موت تاش - ايفلين أو السيدة جونز الموحد النهائي لكل الانقسامات وأوضحت الباحثة أن الرواية تسببت في هجوم عنيف علي الكاتبة من اليمين واليسار الأمريكي فالبعض اعتبرها مقصرة في توصيف الواقع، ومسئولة بالتالي عن تشويه ونقل الحقيقة (اليسار) بينما هاجمها اليمين باعتبارها مغالية في نقد القمع وقضايا الاستعمار وطرح تساؤل .. أي نوع من التاريخ تحاول والكر استبداله؟

الباحثة ابرزت نقطة هامة وهي أن والكر معنية بالأساس بالتعبير عن الألم وتمتلك رؤية لما هو خطأ وغير انساني سلطت عليها الأضواء وبالتالي التاريخي لديها يبدو علي أنه تلك التفاصيل الحميمة واليومية لسلوكيات الانسان في لحظة معينة من الزمن التاريخ إذن بالنسبة لها هو ما تعتبره هي حقيقة أو قصة حقيقية.

تعليق

معاناة التاريخ من الأدب

د. رفعت السعيد

التاريخ من حيث هو علم... يتبدى لغير الملتصقين به بمعرفية كافية وكأنه ساحة مغرية بالولوج، ومن ثم يتوافد نحوه الكثيرون من ساسة وكتاب وصحفيين وأدباء. لكن الحقيقة التى لا يعرفها الكثير.. هى أن التاريخ كعلم يمتلك ضوابط وقواعد وأطراً تفترض فيه دقة محكمة تبتعد به عن "الحكاية" و"الرواية" وأشياء أخرى كثيرة.

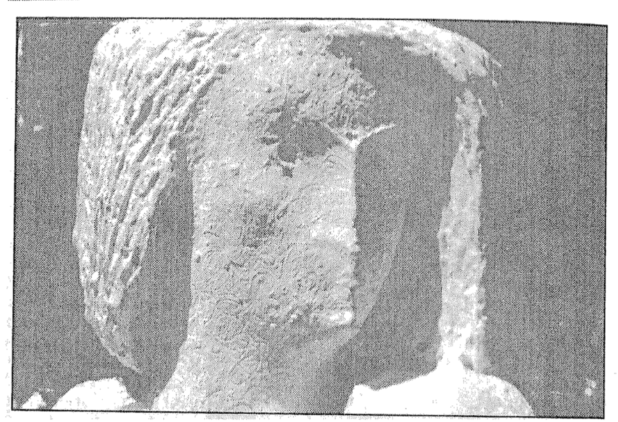
ولعل التعريف العتيد الذى صاغه الإغريق لعلم التاريخ وهو "علم التعرف على الأحداث الجديرة بالمعرفة التى وقعت فى الماضى"، لعل هذا التعريف بذاته قد أغرى كل من اعتقد أنه قد تعرف على أحداث جديرة بالمعرفة (وهذه مسألة نسبية للغاية، فما هو جدير بالمعرفة يختلف من موقف لموقف، ومن طبقة لطبقة، ومن فرد لآخر) بأن يقتحم ميدان التاريخ كاتباً أو روائياً أو سياسياً أو أى شىء آخر.

ولعل الفهم العربى - الإسلامى لعلم التاريخ، ذلك الفهم المستند أساساً إلى الرواية المعنعنة (عن فلان، عن فلان) وإلى الحكاية القادرة على مزج ما كان واقعاً بما هو خيالى، ومزج ما هو مادى بما هو غيبى.. تغرى بذلك أيضاً (راجع حول هذا الموضوع روزنتال: علم التاريخ عند المسلمين).

وأيضاً لعل نسبية المعرفة التاريخية، وانتماء هذا العلم ككل إلى مجال العلوم الإنسانية يفتح الباب أيضاً لذلك.

ولكن هذا الباب مفتوح غصباً، ورغم أنف الحقيقة التاريخية، ورغم أنف أوليات وبديهيات التاريخ كعلم.

فالتاريخ لا يعرف الإجابة الناقصة، ولا نصف الحقيقة. فهو علم الحقيقة الكاملة (المتاحة) أو إن شئنا التفلسف هو علم الحقيقة الحقيقة، بمعنى أن أدوات بحث المؤرخ هى كل ما هو متاح من حقائق تاريخية، وهو ملزم بضرورة التعامل معها الانصياع لها. وأعود



لأتأمل كلمة "الانصياع لها" وأعود لأتمسك بها . فالمؤرخ (هذا إن كان مؤرخا حقا) ملزم وملتزم بإيراد كل ما هو متاح من أجزاء الحقيقة. لكن الفنان المبدع .. (وويل لنا - في هذا المجال - من كلمة المبدع هذه لأنها تعنى الخلق ، وفى هذا المجال تعنى الاختلاق).

بإمكانه بل يتحتم عليه ، أن يعيد رسم الحدث والشخصية بالصورة الدرامية التي يريد .. ومن هنا يأتي الاختلاق الإبداعي فهو يضيف ويحذف ليحبك الصورة الدرامية التي يريد. وهنا يفقد التاريخ تاريخيته، ويصبح شيئا آخر. فأنا ممن يعتقدون (على الأقل خلال ممارستي للتاريخ كعمل مدرسي وأكاديمي) أن إيراد نصف الحقيقة في إجابة على سؤال في الكيمياء تستحق نصف الدرجة المقررة، أما في التاريخ فنصف الحقيقة تستحق صفرا . لأن نصف الحقيقة لا يمكنه أن يعطي الصورة الفعلية والحقيقية للحقيقة التاريخية.

وثمة مثال يلاحقني دوما عند التفكير في هذا الموضوع، وهو مثال لحق بي منذ كنت أعد كتابي ، "محمد فريد - الموقف والمأساة". فقد بدأت الاقتراب من محراب محمد فريد في وجل من يطأ بقدمه معبدا مقدسا . اقتربت من ساحة محمد فريد قديس الحركة الوطنية المصرية وفارسها .. لأجد ما يبهر، ولأجد ما يثير الدهشة.

ففريد في حمأة كراهيته لسعد زغلول يستعين بكل تراث أصله التركي المترفع على المصريين فيصف سعد زغلول بأنه فلاح صعلوك ، وأنه كان يحضر إلى قصرهم ليحمل الفانوس أمام صاحب مكتب المحاماة الذي كان يعمل عنده ، ويدخل السيد المحامي للصالون ليقابل الباشا (والد محمد فريد) ويبقى سعد زغلول في المطبخ

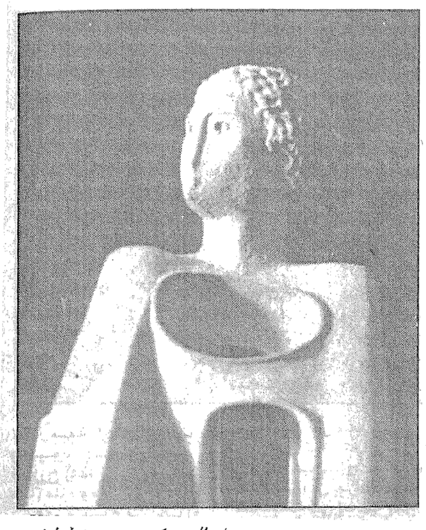
بصفة خادم.

هذه العبارة أوجعتنى . وترددت كثيرا فى إيرادها.. ثم انصعت لها فقد فرضت نفسها علىّ.

وفريد وقع فى عشق مدله لامرأة شهيرة هى (عزيزة روشبيرون) وأجد في متحف مكتبة ليبزج رسائل غرامية ملتهبة منسوبة إليه ، موجهة إليها . وأجد وثائق مذهلة تفيد أن هذه الـ "عزيزة" كانت جسوسة لروسيا القيصرية وانجلترا فى آن واحد ، وأنها كانت تتلاعب بالزعيم المسكين.

كمؤرخ أنصاع وأورد الحقيقة كاملة لكن الروائى المبدع الخلاق أو "المختلق" إذا ما أراد أن يقدم لنا قديس الوطنية المصرية فإنه بالقطع سيحذف هذه المقاطع من الحقيقة .. ففى الرواية يقدمون لنا "أبطالا" أما فى التاريخ فإننا نؤرخ لبشر عن بشر.

والتاريخ هو علم الوثيقة . الحديث عنها وبها . ولا حديث بدونها . فأنت غير مسموح لك بالتخمين .. أو استكمال ما هو ناقص من معلومات بالاستنتاج أو الاستباط . فأنت تورد ما هو مستند للوثيقة ثم تتوقف . لكن الروائى يستكمل الصورة الدرامية./. ينسج أحداثا يبنى فوقها ، ومن خيال محصن، أحداثا فرعية ، وحوارات ، وشخصيات ، ورموزا ، وقصصا غرامية



.(هل رأيتم رواية تاريخية بلا عاشق ومعشوقة ولست أعرف من أين يأتون بهم فعلم التاريخ نادرا ما ينساق إلى المخادع).

والويل لنا ، والويل للمعرفة التاريخية إذا ما تحولت الرواية إلى مسلسل أو مسرحية، ويشخص الناس بأبصارهم إلى التاريخ مجسدا متجسدا مستعيدين عبق الماضى . والويل لنا أكثر لو أتقن السيناريست حرفته ، والديكوريست فنه ، والمخرج إخراجه ، والممثل تمثيله ، هنا يتحول "الاختلاق" إلى واقع مجسد ، ويصبح أبطال التاريخ الذين قرأنا ، أو سمعنا عنهم ، هم بذاتهم الذين يتحركون أمامنا . ويتوه ما هو حقيقى فى خضم ما هو مقلد، أو ما هو مختلق.

وهكذا تهزم الرواية علم التاريخ، وتنهتك قدسيته إذ تجسده على غير ما كان .. ويتحول أبطال التاريخ إلى

شخوص مخلقة ومختلقة لتنطبع فى أذهان البشر صورة غير واقعية عنهم. ولعل ما هو مخلق ومختلق يتغلب على ما هو حقيقى بفضل التجسيد والتجسد الماثل أمام العين. وبفضل الإبهار والإتقان فى الأداء.

ولعلنا نتساءل عن أشكال هذه المزاوجة غير الشرعية بين التاريخ والأدب، فنجد أن البعض منها قد أتى عفوا .. عندما أفلت التاريخ من قلعته الحصينة والمتحصنة بالأداء الأكاديمى الصارم على أيدي المؤرخين والرواة والنحاة واللغويين والفقهاء والقصاصين العرب والمسلمين الذى خلطوا بين الأسطورة والحقيقة وتحدثوا بإسهاب عن وقائع تاريخية اختلطت فيها الأساطير بالخرافات بالوقائع الملموسة، بالأشعار والرؤى الأدبية، وتحول التاريخ إلى حكايات، "الكتابات الأدبية إلى تاريخ، فأنت تمسك بكتاب الأغانى لتغلفك الحيرة .. هل تصنفه ككتاب أدب أو كتاب تاريخ، أو تاريخ للأدب، وهكذا. وتمسك ببعض كتب الفقه لتجدها مملوءة بالروايات التاريخية .. بعضها صحيح وبعضها ليس كذلك.

وأن البعض منها قد أتى من باب تملق الحكام فكان الكاتب يعيد كتابة التاريخ ليتطابق مع رغبة الحاكم ورؤيته.. فكتاب "مؤرخو بنى أمية صاغو التاريخ (إن صح أن نسمى ما كتبوا تاريخا) على هوى الأمويين ولحسابهم، وكذلك كان الأمر فى زمن العباسيين .. وهذا طبيعى فى زمن تشكل فيه حتى الفقه كى يتلاءم مع هوى الحكام.

وعلى العكس فقد أتى البعض منها من باب مناوأة الحكام بأسلوب رمزى بهم .. فخيال الظل الذى ابتدعه المصريون كان مسرحهم ومسرحياتهم ذات العمق التاريخى التى تسخر من الحكام وتنتقم منهم منهم بضحكات تجلجل فى قلوب الفقراء والمضطهدين. وبذات النهج كتب عبد الله النديم مسرحية "السعد وطالع التوفيق" (التى ربما كانت أول مسرحية مصرية بالمعنى الفنى للكلمة) والتى تحدث فيها عن "الديك الرومى" و"الواد الأهبل" ويقصد بهذين الوصفين الخديوى توفيق.

والغريب أن الخديوى (الأهبل فعلا) قد لبى دعوة جسورة من النديم لحضور المسرحية، وحضرها وضحك كثيرا.. ضحك ولم يفهم، حتى لفت نظره رياض باشا إلى أنه المقصود بالرمز.. فغضب غضبة خديوية.

ولعل ما يزيد تعقيد الأمر هو إقحام النقد الفنى والأدبى نفسه فى الموضوع فالنقاد إذ يحاولون تفكيك الرموز بعد افتعالها، يضفون طابعا غائما ومعتما على النص الأدبى فينسبون إليه ما لم يقصد، ويفترضون له ما هو غير مفروض.

وأذكر أننى فى واحدة من خطاياى كتبت رواية "السكن فى الأدوار العليا" وبالطبع لمست فيها الفترة الناصرية (ربما مرتكبا ذات الأخطاء التى انتقدتها فيما سبق) وتفاجئنى ولست لماذا أكوام من محاولات المتابعة النقدية (كان أغلبها مجاملا) لكنها فى أكثرها اختلقت رموزا تاريخية لم أقصدها. وقدمت تفسيرات لم تحظر لى على بال.

وهكذا يزداد التعقيد فى العلاقة غير السوية بين التاريخ .. والأدب.

لكننا بطبيعة الحال لا نريد تحصين التاريخ ضد أى غزو أدبى .. ولا إقامة حاجز قانونى يمنع استخدام المادة التاريخية كمادة درامية. لكننا فقط نريد للمادة الدرامية أن تلتزم إلى أقصى قدر متاح بالحقيقة التاريخية. وأن يعرف المشاهد والقارىء والمتابع أن ما يجرى تمثيله أمامه هو اختلاق وتخليق وهمى فى أكثره، وأنه ليس فى مجمله أو حتى فى أكثره منتسبا إلى علم التاريخ.

وإنما هو مجرد تشابه فى الأسماء أو المسميات.

رسالة المنيا

مؤتمر ضد الحداثة وقصيدة النثر والتطبيع!

ميلاد زكريا يوسف

فى الفترة من ٨ إلى ١٠ أبريل الماضى، وعلى مدى ثلاثة أيام عقد المؤتمر الأدبى الثالث بالمنيا بالتعاون بين مديرية الثقافة وكلية الآداب بجامعة المنيا، برئاسة د. عبد الهادى الجوهرى عميد كلية الآداب، وأمانة د. جمال التلاوى رئيس نادى الأدب بمحافظة المنيا، وكان محور المؤتمر هذا العام هو "التحديث فى الأدب العربى المعاصر فى مصر"، وكان مقرراً أن تتم مناقشة قضايا التحديث من خلال علاقته بالتراث وعلاقته بالمكان وعلاقته بتداخل الأجناس الأدبية، بالإضافة إلى محور خاص عن الحركة الأدبية فى المنيا، إلا أن تأخر وصول الأبحاث وغياب عدد كبير من أصحاب هذه الأبحاث أديا إلى أن تقتصر أبحاث المؤتمر على مناقشة هذه القضايا المهمة مناقشة عابرة.

فى الجلسة البحثية الأولى قدم محمد السيد عيد ورقة بحثية حول "التراث فى رواية الزينى بركات لـ جمال الغيطانى" وفى بداية حديثه قدم محمد السيدعيد أسباب لجوء كتاب الستينيات إلى التراث فى : رغبتهم فى الابتعاد عن ربط العمل الفني بفترة محدودة يصبح بعدها لا قيمة له، والابتعاد عن الخطابية والمباشرة، وتجنب المواجهة مع السلطة وضمان مرور العمل رقابيا. وهو الطريق نفسه الذى سار عليه الغيطانى فى روايته "الزينى بركات" . ثم قدم تصورا حول الحوادث المحيطة بشخصية الزينى بركات، وزكريا بن راضى كبير البصاصين، وهى الشخصية التى جاءت من وحى خيال المؤلف ولها علاقة لها بالتاريخ الحقيقى كما ورد فى بدائع الزهور لابن إياس، موضحا أن الغيطانى قد كتب روايته معتمدا علي اللغة التراثية نفسها شكلاً ومضمونا بل حتى باخطائها كما هى.

أما د. أحمد السعدنى فقد قدم ورقة بحثية حول "النظير الواقعى والنظير الأسطورى فى مسرح أنس داود" ووضح فى حديثه أثر هزيمة ٦٧ ونصر ٧٣ على المجتمع العربى بطموحه وآماله وآلامه واستشرافه

للمستقبل وتأثير موجز للمسرح الشعري بين أن أنس داود قد سار على الخط التطوري لمسرح صلاح عبد الصبور. وأكد د. السعدني أن المسرح عند أنس داود إنما كان تعبيراً عن موقف ، وذلك عن طريق استخدام التنظير التاريخي والأسطوري في مسيرة موازية للتنظير الواقعي . فهو يقدم حكاياته المسرحة مغلفة بقصة مستلهمة من الأساطير أو التاريخ ليقدم فيها رؤيته للواقع العربي المعاصر.

وفي المناقشة التي تلت البحثين أشار د. كامل الصاوي إلى ضرورة التفريق بين ما هو أسطوري تاريخي وما هو تخييلي. ثم أشار إلى بحث محمد السيد عيد من حيث أن المهم إنما كان هو توضيح فلسفة الغيطاني في لجوئه للحكاية التاريخية . ثم أشار أيضا إلى عبارة قالها الغيطاني بأننا نعيش بذاكرة ماضوية في خط يتجه للوراء باتجاه الماضي.

وأشار ميلاد زكريا إلى خطأ الباحثين في عدم توضيح محتوى مصطلحي التحديث والتراث ، مما أفضى بالباحثين إلى الوقوع في دائرة التفسير للعمل الفني لا دراسته . وطرح تساؤلا حول موضوع القضية التي تناقشها الجلسة وهو:

هل القضية موضوع الدراسة هي "تحديث التراث" ، أم "التحديث القائم على استلهام التراث". وأشار إلى أن الغيطاني كان يحاول محاكاة التاريخ مباشرة معتمداً وكما أشار الباحث نفسه على الحدث التاريخي وطبيعته ومشكله ولغته بل وبأخطائه نفسها.

وأشار د. علي البطل إلى أن صلاح عبد الصبور كان أيضا ممن استخدموا الرمز والموروث التاريخي والأسطوري في أشعاره ومسرحياته . على أن استخدام الرمز في النسق الروائي كان يجب ألا يكون هو الهدف بذاته بحيث لا يؤثر على العمل الفني ولا يصير العمل تابعاً تبعية مطلقة لحدود هذا الرمز المستخدم ومعطياته.

وفي الجلسة الثانية التي تضمنت ندوة مفتوحة عن التحديث في الأدب العربي الحديث، تحدث الشاعر رفعت سلام عن تجربته وتجربة جيله الحداثية، فتحدث عن علاقة السبعينين بصلاح عبد الصبور وشعراء المقاومة، مبرراً في ذلك الإطار الدور الذي لعبه كل من: لوركا - نيرودا - ناظم حكمت - بريخت - أراجوان ، في تشكيل الوعي الجمالي لدي السبعينيين، ورصد جذور القصيدة الأدونيسية وقصيدة النثر بالمقارنة بثورة الشعر الحديث التي كان أبرز رموزها بودلير ورامبو. واعتبر أن كتابات المتصوفة أمثال النفري والحلاج وابن عربي كانت تمثل جذراً لشكل النص الحداثي الجديد، وعرض للمبادىء التي طرحتها جماعة "إضاءة" وذلك برصد موقفهم من الفن الشعري وعلاقته بالموقف النقدي المعاصر لهم.

ثم قدم الدكتور على البطل بحثه الذي دار حول "آليات القراءة للنص الشعري" من حيث أن قراءة النص تعتمد - في رأيه - على ثلاثة عناصر هي: النص - المتصور الذهني - المرجع الخارجي (الواقع الذي يشير إليه النص). وقال بأن الشعر العربي حتى الآن ظل متوتراً بين توفير هذه العناصر الثلاثة وعدم اكتمالها كلها معاً. فالنص الجاهلي لم يكن يستمد الصورة الشعرية في الواقع ، ولكنه كان ينطلق من التصور الذهني كمحاولة الاستسقاء. فالقصيدة الجاهلية لا تمثل الواقع بقدر ما تمثل أسطورية اللغة بحيث يظل المتصور الذهني هو أساس النص .

أما النص الحديث فهو يجبر المتلقي على البحث عن عنصرين من العناصر الثلاثة فلا يترك له الشاعر سوى النص الشعري بلا مرجعية خارجية أو تصور ذهني، وبذلك يصبح المتلقي فاعلا لأول مرة في الشعرية العربية في إنتاج القصيدة.

وأثارت هذه الجلسة خلافا ونقاشا واسعا حيث قام الشعراء د. حسن فتح الباب وعبد المنعم عواد يوسف وأحمد عنتر مصطفى بتوجيه انتقادات شديدة إلى الحداثة وقصيدة النثر خاصة واعتبروا أنها شكل غير مقبول وليس لها طعم ولا لون ولا رائحة ، وذلك بقصد إيضاح موقفهم من الحداثة عامة مدافعين عن جيلهم في الوقت نفسه. وهو ما اتضح في الجلسة الصباحية لليوم التالي حيث قدم د. حسن فتح الباب ورقة بحثية حاول فيها أن يتعقب جذور قصيدة النثر ابتداء من العصر الجاهلي وحتى الأدب العربي في مطلع القرن العشرين ، ليخلص في النهاية إلى أن قصيدة النثر ليست شعراً لافتقادها للركن الأساسي في الشعر وهو الإيقاع الخليلي.

أما الشاعر إسماعيل عقاب فقد كانت ورقته بعنوان "قصيدة

التفعيلة قصيدة النثر من منظور التجربة الشعرية العربية" وأشار في حديثه إلى أن الحداثة قد تم استيرادها من الغرب في محاولة لتدمير ونفي التراث الشعري والثقافي واللغة العربية كاملة. كما أشار إلى أن الفن الشعري كان دائماً نتاجاً لطبيعة التغيرات المجتمعية ، وفي هذا نشأت قصيدة التفعلية ثم قصيدة النثر.

وخارج هذا الإطار العدائي - الذي جعل الدكتور علي البطل يصف المؤتمر بأنه مؤامرة ضد الحداثة والتحديث - يجيء بحث الكاتبة والناقدة فريدة النقاش ليحاول إثبات حق الفنان في التطوير والتجريب تبعاً لمعطيات عصره وإيقاعاته.

وكان بحثها بعنوان "الزمن المبتور للتحديث في الأدب العربي المعاصر". وقد ربطت فيه ظهور التحديث بنشوء الرأسمالية وانتشارها في العالم ، وفي طرح "تاريخي مختلف وجديد أكدت أن الاستعماريات القديمة لم تعمل علي تطوير الدول المستعمرة بقدر ما قامت بخنق رأسمالياتها القومية النامية ، وفي ظل هذا نشأ مفهوم القطيعة مع النظم المعرفية القديمة ، وفي ذلك رصدت نشوء الاتجاهات الحداثية والأجناس الأدبية الجديدة والثورية على أساس هذه القطيعة ابتداء من تطور القصة مروراً بتطور الرواية وانتهاء بتطور الشعر والمسرح الذي ركزت عليه بشكل خاص.

وفي تعقيب كامل الصاوي أشار إلى أن الهجوم الشديد الذي يشهده المؤتمر على قصيدة النثر إنما يثبت أن المشكلة هي في طبيعة العقلية العربية التي تسعى دائماً إلى ترسيخ وتثبيت الأنماط الثقافية والفنية القديمة مما يعكس لنا مدى فداحة أزمتنا المعاصرة.

وأشارت الشاعرة غادة عبد المنعم إلى عدد من المفارقات التي وردت في حديث الشاعر إسماعيل عقاب وتناقضه مع نفسه في اعتباره قصيدة النثر نتاجاً للظروف الاجتماعية التي نحياها ، ومع ذلك يرفض تقبل هذا النص. بالإضافة إلى عدد كبير من الأخطاء المنهجية والتاريخية والإطلاقيات التي وردت في حديثه.

وفي جلسة المساء قدم الشاعر سعد عبد الرحمن دراسة حول القصة القصيرة في الصعيد وبعض ملامح الحداثة فيها ، حاول من خلالها إثبات مواكبة القصة في صعيد مصر للتطورات والتحديات المستمرة التي طرأت على فن القصة معتمداً على إبداعات كثير من أبناء الصعيد على اختلاف أجيالهم.

وقدم الباحث الشاب شعيب خلف قراءة نقدية لشاعرين من شعراء المنيا هما محمد توني وعفيفي الطحاوي، وكانت دراسته بعنوان (التصوف بين الفعل والكتابة). وبرغم أن الدراسة لم تحاول تقديم تأصيلات عامة للحداثة والتراث، إلا أنها استطاعت أن تثبت منهجياً استفادة الشاعرين من التراث في قالب فني حديث.

وقد أقيمت ضمن فعاليات المؤتمر أمسيتان شعريتان بكلية الآداب ، استطاعتا أن تؤكدا على جيل من شعراء المنيا الشباب وهم: محيي عبد العزيز ، وحيد بلامون، عفيفي الطحاوي ومحمد توني ، كما شهدت هذه الأمسيات الصراع التقليدي بين شعراء قصيدة النثر وشعراء التفعيلة.

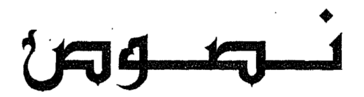
وقد ظهر الشاعر صادق شرشر ممثلاً قوياً ومتميزاً لقصيدة النثر العامية . هذا بالإضافة إلى ندوة أخرى لقراءات القصة والتي برزت فيها القاصة منار فتح الباب والقاص حمدي أبو جليل بالإضافة إلى عدد من القاصين الشباب في المنيا ومنهم عصام السنوسي وإيمان الطوخي.

وإذا كان المؤتمر - الذي نجح تنظيمياً بفضل جهود الدكتور جمال التلاوي أمين المؤتمر - لم يخرج إلا بالقليل من القيمة البحثية إلا إنه أكد للمرة الألف على موقف المثقفين المصريين تجاه عدد من القضايا المهمة ، وظهر هذا جلياً في التوصيات التي اختتمت بها أعمال المؤتمر. وكان من أهم التوصيات:

- أعلن المؤتمر تأييده للموقف الوطني الرافض للتوقيع على معاهدة حظر انتشار الأسلحة النووية إلا بعد توقيع العدو الصهيوني عليها.

- أعلن المؤتمر وقوفه إلى جانب الشعب العراقي ورفضه القاطع لكل محاولات تفتيت وحدته وإدانة الإجراءات التعسفية والهمجية التي تمارس ضده ، كما أعلن المؤتمر رفضه الحصار الظالم المفروض علي الشعب الليبي.

- أعلن المؤتمر رفضه أشكال التطبيع كافة مع العدو الصهيوني وإدانة كل مثقف يشارك أو يلبي أية دعوة لزيارة الكيان الصهيوني أو التعامل معه ثقافياً.


نصوص

قصة

ماأكثر الكلاب

د. فخرى لبيب

أقيم المعسكر قرب الشاطىء الغربى، بجوار "الموردة"، حيث يموج المكان بالمراكب الشراعية والصنادل والحركة الدائبة، شحنا وتفريغا، كان يمكن للجالس فى الخيمة أن يرى السفائن كطيور بيضاء رشيقة، تتهادى فوق صفحة النهر. المعدية البخارية تنعق فى بعض الأحيان بصوتها الباكى، تحمل الموتى والمشيعين إلى الشاطىء الشرقى، حيث الرقدة الأبدية.

كثيرا ما يمر نفر فى الناس عبر المعسكر أو إلى جواره يستثير ذلك غضب الخفير فيشتبك معهم. هو رجل جاوز الكهولة إلى الشيخوخة. لا يدرى أحد بالتحديد كم عمره. إنه طويل عريض. جثة هائلة لها شنب مبروم. صوته كالطبل، لا يفوقه غير شخيره المدوى أثناء نوبته. عندما يبدأ فى الزعيق "من هناك؟" يعرف الجميع أنه قد استعد للنوم. أمين المخزن لا يحب تلك القيادة والخفير ينكرها. اختفت العجلة الاحتياطية لسيارة المعسكر. إنهار الخفير، أقر بنومه وأقسم ألا يعود إلى ذلك أبدا.

منذ تلك الحادثة والخفير مهموم، يحاول جهد طاقته الفانية أن يكون يقظا، تفتق ذهنه عن حل بريخه، ويقوم عنه بواجبه. ذات يوم دخل المعسكر يجرجر خلفه كلبا مغلول الرقبة. ظل طوال الليل يعوى من الجوع والألم، أطار نوم سكان المعسكر. ضج الجميع، فاطلق الخفير سراحه وهو يلعن الدنيا ومن فيها.

"خيال المآتة" وهو الاسم الذى أطلقه أمين المخزن على الخفير، لا يكف عن المحاولة. كانت تلك هى القشة التى أمسك بها، ولا ينبغى إفلاتها. صادق كلبا ضالا من تلك التى تحوم حول المعسكر. استدرجه فيما بعد إلى داخله. واكتشف الكلب فى سرعة فائقة أن بالمعسكر شيئا آخر غير خبز الخفير الجاف الحاف.

قاده أنفه إلى حيث "ميس" الجيولوجيين. آثار شفقتهم. فألقوا له ببعض الطعام والإدام. انتظر حتى خرجوا فسار خلفهم إلى خيامهم. قبع هناك واستقر لم يكن له لون محدد. ربما كان رماديا، وربما كان أبيض ترسبت فيه الأوساخ أخذوه إلى النهر. دفعوه إلى الماء حتى اغتسل كما يجب. عندما خرج كان شعره بلون النيل. قال البعض: "هو حرباية لا لون لها، ولها كل الألوان". أصبح تسليتهم المفضلة يلعبون به أو يلاعبونه. لم يعد له من عمل غير اللهو الجري من هنا وهناك، حتى إذا نام الجيولوجيون تسلل إلى خيمة العينات وأغفى، ينتظر شروق الصباح ليهرع يرقد أمام خيامهم، وكأنه كان هنا لك طوال الليل، حتى إن ظهروا أمامه تمسح باقدامهم وذيله يتراقص لا يكف عن الحركة.

كرهه الخفير كما لم يكره أحدا. أسماه "الندل". هو الذى أدخله المعسكر، إلا أن الكلب خذله عند أول فرصة، وهو الذى يمنعه اليوم من إحضار كلب آخر، فالمعسكر لا يتسع لكلبين. يكفى أن يكشر هذا "الندل" عن أنيابه

حتى يفر أي "دخيل" آخر ناجيا بنفسه . جعله هذا "الكلب" هزأة المعسكر ومدار نكاته . سد عليه الطريق وأغلقه. غدا كلب "البهوات". وانزوى الخفير مسلما بهزيمته فى معركة غير متكافئة.

تعالى الكلب على العمال فازدروه . أطلقوا عليه اسم "النجس". سخر منه البعض "كأنما هو كلب العمدة" . كان يعرفهم واحدا واحدا ، إلا أنه ينبح عليهم كلما اقتربوا من خيمة المكتب أو خيام الجيولوجيين . يشم من نظراتهم إليه، احتقارهم له ، يحاول جاهدا أن يخفيهم ، أن يلزمهم حدا بعيدا عن خيامه.

الوحيد من بين العمال، الذى يتعامل الكلب معه باحترام شديد وخضوع ذليل هو الطباخ . إنه صاحب حق فى ركله وسبه ، وعليه أن يتقبل ذلك بهزة راضية من ذيله . الطباخ لا يحبه ولا يكرهه ، لكنه يرى فيه آفاقا غدا "أرزقيا"، عرف من أين تؤكل الكتف ، فاتجه دون تردد إلى حيث يمتلىء دون جهد.

أمين المخزن لا يرى فيه غير صنو للخفير . يأكل ويشرب وينام ولا شىء غير ذلكم. أسماه "العواطلي" . الكلب يخشاه. يراه أفنديا لا يسهل التعامل معه. صار يتجنبه كلما رآه. هو لا ينال منه غير المهانة والسخرية.

الجيولوجيون يسمعون بكل تلك الأسماء ويضحكون . بالنسبة إليهم ، هو كائن ما بلا اسم ، لكنه يحمل ، فى ذات الوقت ، كل تلك الأسماء ، إنه "بهلوانهم" يسليهم والثمن بقايا طعام ، هم فى غنى عنها ، إنهم يستمتعون بلا مقابل.

تركوا "المورِدة" والمنطقة كلها إلى عمق الصحراء . الكلب معهم ، يأبى العمال أن يأخذوه معهم فى عربة المهمات ، ويصرهو على ملازمة سيارة "الركايب" مع الجيولوجيين.

طالت الجولة ، أظهرت التحاليل المعملية صلاحية الخام فى المنطقة الأولى ، فعادوا إليها لدراسات تفصيلية . ما إن وصلوا "المورِدة" حتى كادت الفرحة تفقد الكلب توازنه . هنا موطنه ومرتع صلعكته . جسده الآن اكتظ باللحم حتى بدا كالوحش. غدا شعره سمنى اللون لامعا . قال أحد الجيولوجيين ، "اكتسب هذا اللون من كثرة الدسم الذى اكتنزه".

انهمك الجميع فى إقامة المعسكر ، فلم يلتفت أحد لوجوده ، فى المساء ، عندما استقر كل فى خيمته ، لم يعثروا عليه ، ظهر ساعة العشاء ، أمام خيمة "الميس" . كان بادى الإرهاق . قال الطباخ وهو ينظر إليه شزرا ، "كلب خباص". لم يفهم أحد ما يعنيه . استوضحه ، قال ، "دنىء". قالوا ، "تلك مفهومة". قال "لا أقصد ما فهمتم. أقصد..." بدا الحرج عليه . استثار فضولهم. فقالوا جميعا فى صوت واحد "أفصح" . قال فى عجلة ، "يجرى وراء النسوان". بدت الإجابة أشد غرابة من كل ما سمعوا . قال مرتبكا، "لا أقصد الحريم ، أقصد إناث الكلاب". قهقهة البعض. قال أحدهم، "ابن حظ".

فى اليوم التالي ، لم يروه أمام الخيام كما اعتاد . لم يظهر ساعة الغداء أو العشاء قال لهم الطباخ شامتا – وهم لا يدرون فيهم أم فى الكلب ، "ذهب ولن يعود. نحن فى موسم التوالد . طوال النهار لم ينقطع شجاره مع ذكور الكلاب. هزمهم جميعا فخلصت له الأنثى التى جرته خلفها واختفيا . لن يعود".

هبط النبأ عليهم بالصمت . دق أحد الجيولوجيين كفا بكف. قال "نذل ، نذل حقيقي". علق آخر وكان أكثر هدوءا، "لما الغضب، وهو لم يفعل غير الفعل الطبيعي". قال ثالث أسفا، "فقدنا بهلواننا". قال لهم رئيس البعثة ، "لا تحزنوا . سوف يأتيكم غيره ، فما أكثر الكلاب".

قصة

تبول إرادى

حسان دهشان

على ترابيزة من الخيرزان المشتبك جلست ترتدى جيب بيضاء بكسرات كثيرة وبلوزة واسعة تدارى نحولتها وتجعلها مبهجة ، تجلس وتدخن سجائر النعناع التى لاأطيقها لكن أحب يدها وهى تمسك بالسيجارة .

فكرت أن أجلس أمامها وأقول لها إننى أحبك هكذا بدون مقدمات كحل بسيط لخجلى الذى لاأعرف من أين جاء - لست خجولا عادة - أعدت تجاهل رغبتى فى التبول وجلست ، قلت صباح الخير.. إزيك ولم أقل شيئا .

أخبرتنى عن أختها الصغيرة المريضة بالسرطان وأنه لم يبق لأختها أحد سواها ، أدارت كوب الشاى بين كفيها واشتكت من ارتفاع أسعار الأحذية المريحة وصعوبة الموضوع الذى اختارته لرسالة الماجستير وخوفها من إدمان المهدئات .

أخبرتها عن صديق قتلته فى رأسى ودفنته فى منطقة مظلمة حتى لايعود للحياة وأصبحت ابتسم فى وجهه لما ألقى عليه التحية العابرة ولاأطيق الجلوس معه ، خلصت البنطلون من مسمار بالكرسى وحكيت له بدون خجل عن رعبى لما صحوت وهو يضربنى فى وجهى بقبضته وصراخه فى وجهى ومحاولة قتلي وأنه قد حكى لبعض الأصدقاء أننا اختلفنا لأننى شخص مستفز وأنه قابلنى بذراعين مفتوحتين ورغبة فى تجاوز الموقف .

أصرت على أن تدفع لنفسها ثمن الشاى لأنها مستقلة وكونها أنثى لايعني أن أدفع بدلا منها ، وقالت إن كراسي الخيرزان تؤلمها وتفكهت فى نحولتها وصغر ردفيها .

في الطريق حاولت أن أكون ذكيا وأخبرتها عن الإحساس بالوحدة وافتقادى لأمى والإحساس بالهزيمة في بيوت أصدقائي المتزوجين وفرحي بأطفالهم ، فاشتكت لي أن تليفونها لايعمل رغم أنها دفعت فاتورة ضخمة فى الشهر الماضى ، وأنها تفكر في رفعه من الخدمة حتى توفر ثمن الدواء لأختها ، أخبرتها عن رغبتى فى قتل صديقي الذي ضربنى أثناء نومي ، وعن سفر أبى وأمي لأربعة عشر عاما وأنهم وفروا لى شقة بها بانيو أحب أن أنام فيه عاريا وأستمع للموسيقى وأدخن .

أخبرتنى أنها تأخرت وتريد أن تصل لبيتها سريعا وتركتنى أحسست بضغط البول فى مثانتى فتجاهلته - لاأطيق رائحة دورات المياه العمومية حتى ارتكنت على حائط وسمحت لعضلات فتحة المثانة بإغراق ملابسى بالبول .

قصة

من صبغ السـمكة بالفضة؟

طارق السيد إمام

(١)

.. مثل قطة تصنع الهياكل الملونة ، سوف يغفو فى ألفة ، ويوقظ العلامات من دفتر التشريح.

سوف يستدعي غلاما له قرط فضى ويقيم الاحتفالات فى أصغر بهو ، ثم يوقظ - دونما قصد - الوردة التى غفت تواً.

هكذا .. سوف يجيد التحنيط الجماعى للتماثيل المبللة سوف يعبر الميدان نحو الضيعة التى تمتلىء بالمطر الملون.

ولن يكون فى الحظيرة بعد أن يدلف .. سوى دجاجة أليفة تصعد - فى سلم لا مرئى - نحو السحابة الوحيدة وعازف يطل عبر ثقب صغير ، ويوقظ النوافذ...

(٢)

.. الطيور التى لم تنقر فى الرأس ، أمسكت بالمكبر وأطلقت العواء.

كان الساحر يقبل النافذة ، ويطلق الصوت الأوبرالي . فتية الهندسية تركوا السماء للسلم المتنامي، واقتنصوا الفرصة التى كانت غائبة لصباغة الأسماك. سمكة وحيدة ظلت ملونة بالأبيض والأسود . وصنعت وجها مدرجا مكسوا بالرمل.

لم يتشمم الساحر رائحة شواء، ولم يضع الكوب فى فمه كي يمتلأ بالسحاب.

البالونات كانت تتضام فى قفص هوائى وتخرج الراقصة التى ضاعت حنجرتها فى الهواء.

الأسماك ظلت تتلوى في زيت الذرة ، غير أن حناجرها انتقلت فى لحظة إلى الرأس الغائب فى ذروة التحايا.

لم تفتح النافذة على العتمة، غير أن الصوت كان يخترق الحاجز، فيشعل الصلاة ويحيل فتية الهندسية أسرى للفضاء المغلق.

.. هكذا اكتظ البهو بالحشد الذى غاب ، وليس على النافذة سوى طائر وحيد..

(٣)

.. تساءل الفتى عمن صبغ السمكة بالفضة ، وتاه فى ذيل عروسة البحر.

الفتى احتسى الحليب وتناول الجبن ، وسار فى الممر المطروق بالأجنحة.

كان لاعبو الموسيقى يقيمون الاحتفالات، وبين السيقان كانت الزعانف تؤرجح الأرجل، وتعلن - بهدوء - عن المياه التى أطلقها السبيل فى غياب الحاضرين.

.... الذباب اكتفى بأن يحط على الهياكل الملتوية ، ويحمل للفضاء رائحة البحر.

الفتى رأي الحارة ورأى مكبر الصوت يحيل الأسماك إلى درجات فى السلم الموسيقى.

تساءل الفتى عمن صبغ السمكة بالفضة ، فلم يجد سوى الدرويش الذى كان يعتلى وسط الحشد، ويحمل السبيل على كتفيه....

سجع...

(أ)

السمكة تطلق الغناء،
والشيخ يلقى خطبة الفناء

.. كل من عليها فان، فأى وجه بقى؟
السمكة اقتلعت من بين يدى المطرب الميكرفون ، ونفخت فيه فانشقت الأرض عن زميلاتها وخرج الشلال من الثقوب السوداء.
... الشيخ أعاد صياغة السمكة، وقذف بخياشيمها فى خليط الخل والماء ، فعلمها التوبة وقضى على الوباء.
غير أنها خرجت - بعد ما فعل وما انتوى أن يفعل - تشعل الزميلات بنظرة ، وتطلق الغناء....

(ب)

السمكة الراقصة راقصة،
وعروسة البحر تفحص
المريض بنظارة فاحصة...

.. لا تدري السمكة متي تعلمت الغناء النوبى ، فأمسكت الدف، وهجرها أفراد الأسرة.
السمكة تعلمت نداء الدخان، وملأت خياشيمها بالأفيون . فى ملهى سيد الليل القط، صارت السمكة الراقصة فى المياه .. هى السمكة الراقصة على خشبة المسرح.
.. عروسة البحر افتتحت العيادة فى حارة شعبية ، وأطلقت فى طبقات الفضاء حنجرتها . ومع ذلك فقد رفض المنتج صوتها لمجرد أن ذيلها يعوقه عن معاشرتها جنسيا.
هكذا صارت عروسة البحر طبيبة تلبس المنظار السميك الفاحص، والجماهير احتشدت في الملهى وتحلقت السمكة ، ثم انفجرت على إيقاعها الراقص...

(ج)

الفتى الماهر كهرمان،
والسمكة تعلن عن سيادة
المكان...

.. للفتى كهرمان سيارة سوزوكى، غير أنه حزين

ســاله الرجل البــدين عن المشكلة فــاجــاب بـالجــمـلة الشهيرة.
"أجيب جهازى منين.."
فاختتم البدين ذو الخبرة المكينة والمكانة حــديثــة بجملة واحدة:
"احتكم الأمر..."
السمكة خبأت القائمة فى طياتها، وأعلنت السيادة.
لما رفض الفتى كـهـرمــان أعادته بمركبة فضائية إلى كتاب الحكايات، وانهكت فى تقليد صوت البطة...

(د)

الموسيقى فى اليد البضة، والسمكة صارت فضة. فضة. فضة

... الحكاء تكلم عن اليــد البـضــة التى تعتلى الريح فتشعل الموسيقى . أما الفتى ، فكان حـائراً مـغلوبا حين رأى الســمـكة غـائبــة فى الفضة.
كــان أبوه ينهى "سـمكرة" الســيــارة، وفى المراحل الأخيرة لاحظ الفتى المغيب أن علبة "الإسبراى" لم ينقذ سائلها . حين تشمم الفتى ظهــر الســمـكة ، وأصـغـى للموسيقى الطالعة من العين الميتة والجفن المغلق، أدرك الخدعة وقال:
"أريد الســمـكة الـفـضـة الحقيقية التى قرأت عنها، ورأيتها فى أحلامى".
حــيـنـهـــا .. أقـــام أبوه مـصـنـعــا لإنتــاج الـبــان العصفور . سافر إلى القمر وعاد يجبل مـضـىء، وفيل يمتطيه مهراجا.
الســمـكة المنسـيــة حين اشتعل جسدها المثلج من كثرة التحفظ عليها ، عبأت الدواليب بـرائحــتـهـــا ، واعـــتلت الريح فـفـجـــرت الموســيــقى كـيــد بـضـــة، وتشـعـلقت فى مـــؤخـــرة السيارة.
دهنت الهــواء بالدوكــو، فصارت الفضة أكثر فضة...

(٤)

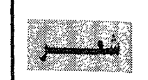
... كان السمك يملأ الممر ، ويطلق الأناشيد للفتاة التى ضاع منها طابور الصباح.
هكذا تبخـر النشـيـد فى آذان الغريب، وصار سحابة قـاتمة أصــابت الفـضــاء بالدوار.
... فى طقس غـــــامض أغلقت الدجاجات الحظيرة ، واستمعت للنغم الذى أطلقه كائن مؤقت ثم رحل.
السمك تخفى فى هياكله، وأقـــام اللعب فى حلبــة الصلاة الخفيفة، فتحول إلى مرتكز لآلة الغريب.
هكذا صـار الغريب يطلق النغم على قــاعــدة من الأسماك التي انطفت.
ربما باغت أحدهم الحشد بالتقاط صورة فوتوغرافية، فـاشـتـعل الموكب، وتحـول الجــمع الذى أصــغى إلى تمثال واحد كبير مبلل، على قمته سمكة وحيدة ملونة..

(٥)

.. المغادرون يتشـبـثـون بالأسطح الـهـشــة ، والذى يـطلـق الـغـنـاء مــن مـكـان غـامض صـار إلهـا لرسـوم الأطفال.

هكذا انتعل أحذية أضيف مما ينبغى ، وشاهد شمسا عليها قطرات من الثلج.
الأذرع المضــبـة فـاتها أن الطفل يرسم الرجل وحـيـداً فى فـراغ الحـائط، فـاعلنت عن أشجار جديدة ملتبسة.
السـمكة فـجـرت الميادين عندمـــا أغــفل الطفل رسم جناحى الطائر الذي يصعد الجـبل بخطى ملتــثــاة ، وأعلنت الحداد على الجد الذى هيـا له الطفل كـوخـا بددته الريح.
... هكذا امــتلأت جـعـبـة المدرس الــقــادم من الريـف بالفيلة المكتزة والشخوص المبـهـمـة ، بينمـا الســمـكة تطلق – من ســمـــاء تراها وحدها – تحية صـغـيـرة مبددة...





مثلّ متسولٍ صغير

عبد الحفيظ طايل *

مثل متسول صغير
لابد أننى سأفكر فى الاستيقاظ فى العاشرة
مثلا
وأذكّر نفسى بأماكن أخفيت فيها
أنصاف السجائر وأهمل غسل الجوارب
وأردد أغنية
سأتذكر أيضاً
أن أحصى عدد «الكيلوتات» التى أخفيها فى مكان ما
وأن أكشط حيواناتى المنوية منها
وأحفظها فى شروط ملوحة جيدة
للشتاء القادم وأن أتخيل
نفسى بعد عشرين سنة:
رجل أصلع تماما
ظهره مقوس ٩٠
وخصيتاه ثقيلتان عليه وله امرأة لابد
أن تكون صلعاء
رجلٌ بعضو ذكورة طويل ومرتفع دائما
وله ناس، يضحكون عليه
فى الشوارع كلّها
لابد أن أبتكر ردود أفعال تصلح بعد عشرين سنة
مثلا أجرب حقن الهواء
أترك الطفح الجلدى بلا علاج
أملأ مثانتى بالبول عن آخرها دون ألم
ولبعض الوقت
لابد أن أمارس إخفاء ما
أترك الحيوانات المنوية فى أماكنها
وأرسم مستطيلا وأسميه
متحفا أعلّق فيه «الكيلوتات» حسب ترتيب زمنى
ربما أحنط ذكر ضفدع
وأسميه
أمرآتى أو تعويذتى
مثلا.

ألفة الفقد



محمد الحمامصي

- ١ -

بكيتُ كثيراً لأبى
لكنه لم يكن يعطينى
ذلك القرش
الذى يشترى لى حلماً

- ٢ -

توسّدِ الغيب
إذن
واسترحْ
إلى ثقليكَ
أيُّها الجوعان للضوء
تمتعْ
بانتظار الجنون

- ٣ -

هذا الضوءُ الذى يتسلل من جسدكِ إلىَّ
لايفزعنى كثيراً
فقط
دعيه يعمل فى صمت

- ٤ -

ليس لازماً
أن يكون العرى كاملاً
حين نملأ الحصا المتعبة
بدفء التهشم

- ٥ -

قلّبتْ جثتى
لم أكن رأيتها من قبلُ
فقط تأكدتُ
أنها صالحة للإهداء.

- ٦ -

النارُ بالباب
الباب نفسه الذى لا يطرقُه أحد
آه..
يا الله
أنا هنا
لا أحد معى

- ٧ -

يسقط
مدفوعاً بالضحك
يغنى للأرض
للهواء
للزمان الذى لن يعرفه

- ٨ -

تسلل
وتمدد بجواره
ناما



فيما كانت أقدامهما فى الفراغ
تتألم
بلا نهاية

-٩-

هذا الذى رأيتُهُ
فى مرآة الصباح كمجزم
ينام ليله فى دمى

-١٠-

يدخل
يخلع نعليه وعينيه
وقبل
أن ينهى قهوتَهُ
وينام
يكون الجسد- وقد تهشم
تماماً - خارج الغرفة
ينتظرُ الصباح.

-١١-

الليل للنهار
والنهار لليل
لا اختلاف
اضيئوا دمى
بما يكفى لحرقى.

-١٢-

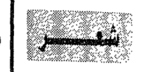
سأفرحُ
هكذا قرر الكائن الوحيد
الذى مرَّ من شارع المبتديان
- دون أن يعترض أحداً-
محمولاً على أقدام آخريه.

-١٣-

حينما كانتْ تغمضُ عينيها وتمرُّ على شفتى
كنت لا أزال بعيداً
عن أن أفكر بحرارة العناق
كنت أرى زمناً جاء بفقدها
أن صوتها الذى يشبهنى
رفرف على شرفتى
ذات مساءٍ
دون أن يحيينى
آه.. ما أوسع وحدتها بى
كنت غائباً عن أى شئ أريدُ
وهى فوق الجسد ثوبى
هذا الذى يغمض عينى
فيما أفتش عنى
ولا أجدنى.
الآن
يمكنك أن تصغى
تسمعُ وقع خطواتها فى غيابى.

-١٤-

أراكِ
عيناكِ لا تطولان دخول غرفتى
-كعادتهما-
تبحثين عن صوتٍ
- مجرد صوتٍ-
كنتُ تركتُه
ذات خميس
بينما أناً وأنت راكضان وراء دفء التوحد
والأريكة تحت وطأة جسدينا تئن بهجة.
أراكِ
على النافذة
فى الشارع
تتلفتين
تتحسسين وقع أقدام المارة
ولستُ فيهم
تودين لوتصعدين إلى الله
وتسألينه أن يذبحنى
لأننى ذات خميسٍ
قبّلتُ جبهتك
ودعوته أن يحفظكِ.
أراكِ
أحذر الرغبة فى التوغل
فيما ألوذ بفراغ القلبِ
الذى كان امتلأ بك
أراكِ
أفرغُ ما تبقى
من أنوثة
فى عينى
فى جسدى
وأنتظرُ
أن أرانى أستطيع الفرح دونك.



سلالة المحاربين القدماء

(مهداة إلى روح الفقيد المناضل المصرى لطف الله سليمان)

ماجدة بركة

"حين تسقط الشهب
ترتج قـــشـــرة الأرض الطرية
باللهب
حين تسقط الشهب،
يرتج قلبى وتكتسى السُحب
بلون الحفرهِ السوداء حيث كان
الارتطام...

* *

نم فى سلام حيث لم أنم
وســـــوف ترسلُ الأريج أثرك
الورود
وسوف تصطخب،
فى إثرك الأفكارُ والمعـانى التى
تركت دون خاتمة.
ستجلدُ الأمواجُ صخرة الجحود
مرة ومرتين
اسىً عليك
وسوف ينشجُ النهارُ دون صوت
وتصمت الضوضاء والصخب
نم واحتضن
سـلاحك الذى اصطفيت، وثلة
من الكتب
نم حاملاً جزائرك وأرض ميعاد
الرسل
ولا تسل ، أين انتهيت
فليس ثم منتهى



الفنان فاروق إبراهيم:

*عميد كلية الفنون الجميلة ونقيب التشكيليين السابق.
* رئيس قسم النحت بكلية الفنون الجميلة.
* له أعمال ميدانية منها تمثال طلعت حرب بأسيوط،
وتمثال العقاد بأسوان وأعمال بمترو الأنفاق، وأعمال فى بانوراما ٦ أكتوبر،
*حاصل على جائزة الدولة التشجيعية ووسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى، وجائزة بينالى الإسكندرية الدولى، وجائزة النصب التذكارى لمدينة السادات.
* عرض فى بينالى فينسيا وسان باولو بلباريزو وحصل على شهادة تقدير.

فى أعماله يقع الأختيار لأشكال متلائمة ومتوافقة مع الأسطح المقعرة والمحدبة المتضمنة في الشكل فيظهر غير مطابق للمظهر الخارجى للشكل الإنسانى ولكنه مطابق للغة المعاصرة التى تهتم بقوة التصميم فى خلق حوار ديناميكى بين الشكل الممتلأ والفراغات التى تستخدم كحجوم بنائية لها نفس القيمة المؤثرة للحجوم الممتلئة التى تكونت فى الأصل من الداخل وأخذت تنمو لتصل إلى شكلها الخارجى ولتحصر فيما بينها فراغا يؤكد ويردد حجمها والعمل فى محاولة للربط بين لغة تشكيلية معاصرة وبين الموضوع أو الرمز الخاضع للتجربة الفنية.
إن هذه الحجوم فى الأعمال المختلفة تخلق مناخا مناسبا للتعايش مع الفراغ الذى يحيط بها ويجعل منها كتلة إيجابية يتواجد معها ويشكل أجزاءها بالتعاون مع الضوء الذى يتحوطها بالملامسة الشديدة وينزلق فوقها فيزيد من الشعور بكثافتها.
إذ يهدف الفنان إلى إيجاد شكل يخلق فيه مجالا للتعبير عن التناسب والحركة التى يعطيها الضوء حيويتها ويعطيها الفراغ شكلها.

يعتذر الكاتب صلاح عيسى عن كلام مثقفين هذا العدد

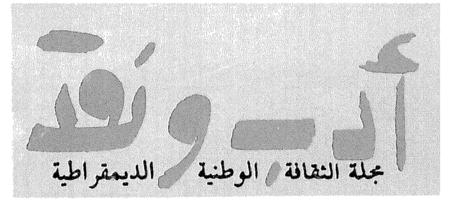
رقم الإيداع ٧٥١٢/ ٩٢

السعر ٢ جنيه

الأمل للطباعة والنشر ت: 3904096

يوليو
١٩٩٥

العدد
١١٩



كلام غرناطة.. دراسات فى الشعر والحداثة



فتحى عفيفى: تشكيل العطر والعرق

«الراهب المتنكر»

مسرحية لأمين الخولى

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى الوحدوى
يوليو ١٩٩٥

أدب ونقد

دراسات فى النقد التطبيقى

الديوان الصغير

الحياة الثقافية

نصوص

قصص:

شعر:



التصميم الأساسى للغلاف للفنان :
محيى الدين اللباد

الرسوم الداخلية للفنان :
فتحى عفيفى

البورتيهات الداخلية للفنان :
جودة خليفة

الإخراج الفنى : **حسين البطراوى - عماد فؤاد**

أعمال الصف والتوضيب الفنى مؤسسة الأهالى :
سهام العقاد

عزة محمد عز الدين نعمة محمد على ، منى عبد الراضى
مراجعة لغوية : عبد الله السبع
المراسلات :

مجلة أدب ونقد / ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت
«الأهالى» القاهرة / ت ٣٩٢٢٣٠٦ / فاكس ٣٩٠٠٤١٢

■ الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر

أول الكتابة

هذا عدد ناقص لأن أحداثا كبرى وقعت وعجزنا عن التعامل معها بالطريقة التى ترضينا وتحقق بعض توقعاتكم منا، هكذا وجدنا أنفسنا نحسد أصحاب المنابر الأسبوعية واليومية لأنهم يستطيعون متابعة ما يستجد بالإيقاع ذاته للحدث أو للموضوع ويقولون كلمتهم.. ولأن الإيقاع الشهرى... إيقاعنا بطئ بطبعه فى عالم يتغير فى كل لحظة فقد آثرنا أن نتأتى حتى نعد لكم شيئاً جديرا بالدور الكبير الذى لعبه الراحل الشيخ إمام عيسى فى الموسيقى والغناء العربيين المعاصرين وكيف أنه - وهو يشكل امتداداً وإضافة - لسيد درويش كاد أن يلاقى مصيراً مشابها يتبدد فيه بعض إنجازه بسبب الحصار أو الإهمال، وقلة خبرتنا العملية نحن اليساريين الحالمين، فطالما استمعنا إليه فى بيوتنا أو فى الجامعات والاحتفالات الطلابية والعمالية التى لاحقتها الشرطة دون أن ننجح مرة واحدة فى توفير «ستديو» وإعداد تسجيل عصرى جامع لأعماله حتى قام بعض المهاجرين العرب فى أوروبا وفى مناخ أكثر جدية بإنجاز بعض هذا المشروع لا كله. إذن فشئ خير من لا شئ. ونرجو أن تستطيع الأجيال التى لم يتوفر لها حظ اللقاء الحميم مع الشيخ إمام بأدائه الفريد، وحرارته الاستثنائية وصدقه، أن تتعرف على تراثه وتحفظه وتطوره وتضعه فى مكانه اللائق فنيا وثوريا، فيفتح الطريق أمام عشرات التلاميذ من المغنيين ومؤلفى الموسيقى الذين نهجوا نهجه فى زمن جديد ليقدموا إسهامهم الخاص فى هذا الميدان ويطوروا الموسيقى والأغنية والأوبريت.

وكذلك رحل عنا واحد من ألمع وأخصب مخرجى الواقعية فى السينما المصرية هو الصديق الحميم عاطف الطيب صاحب سواق الأتوبيس والبرئ وقبل أن يكتمل إنجازه، وفى واقعة عبثية هى علامة على حياتنا كلها حيث نزف إثر عملية جراحية ناجحة فى القلب ولم يستطع أطباؤه السيطرة على النزيف ليموت غدراً وهو فى السابعة والأربعين، وكان مقررا أن يتضمن العدد الذى نحضر له عن مئوية السينما قسما خاصا به وها نحن نبدأ فى إعداد الملف نهديه له

بعد رحيله الفاجع وكلنا حسرة.

أما المقال الجديد للدكتور نصر حامد أبو زيد فلم يكتمل لأنه - على حد تعبيره - لم يعد يعرف أين يجد كتبه وأوراقه - فضلاً عن الوقت - بسبب كثرة زواره من المصريين والعرب والأجانب الذين عبروا عن تضامن بلا حد معه ومع رفيقة حياته الدكتورة «ابتهال يونس» أستاذة الأدب الفرنسي، وذلك بعد الحكم المذهل الذي أصدرته محكمة استئناف بالتفريق بين الزوجين بدعوى ارتداد نصر عن الدين وعدم جواز بقاء امرأة مسلمة كزوجة له.

وهكذا فقدنا «خطاب الحرية» لا على مستوى المجلة فحسب وإنما على مستوى الوطن والأمة حيث تقع الفضيحة في نهاية القرن العشرين، وكنا نأمل أننا سوف نغادر عصورنا الوسطى مع بداية القرن الجديد... ويبدو أننا حلمنا كثيراً....

وحتى نعد ملفنا الجديد عن نصر وقضيته ندعوكم للتضامن معه بكل السبل والتوقيع على البيان الذى أصدره الكتاب والفنانون والباحثون وأساتذة الجامعات وإرسال توقيعاتكم - تليفونيا إلى المجلة لا فحسب انتظارا الحكم النقض وإنما أيضاً دعما لمشروع القانون الذى تقدم به الباحث الإسلامى المستشار «محمد سعيد العشماوى» والذى تبنته «روزاليوسف» لعرضه على وزير العدل والرأى العام بهدف الوصول إلى تشريع قاطع يمنع قضايا الحسبة ضد المفكرين.

المادة الأولى:

لا يجوز بأى شكل من الأشكال إقامة دعوى حسبة أمام المحاكم بمختلف درجاتها سواء فى مسائل جنائية أو مدنية أو مسائل تتعلق بالأحوال الشخصية. وتقضى المحكمة فى حالة إقامة الدعوى بعدم قبولها. ولو كان ذلك فى غيبة المدعى عليه، ودون إبداء دفع منه بهذا المعنى كما تقضى المحكمة بإلزام صاحب الدعوى دفع تعويض مناسب إلى المدعى عليه ولو من غير طلب منه.

المادة الثانية:

ينشر هذا القانون بالجريدة الرسمية ويعمل به من تاريخ نشره ويسرى تطبيقه على أى دعوى أو واقعة لم يصدر فيها حكم نهائى.

إن إصدار هذا التشريع سوف يغلق نهائياً باب جهنم الذى فتحه حكم محكمة قبلت دعوى الحسبة فأباحت للبعض - باسم القانون - أن يفتش فى ضمائر الناس وعقائدهم باسم تفويض الهى لا يعرف أحد حتى الآن من الذي منحه لهم.

إنها محكمة تفتيش بكل ما يحمله هذا المعنى من دلالات وإيحاءات وإحالات.

تضيق مساحة الحرية اذن ويتراجع خطابها ويتكالب عليها الفاشيون من كل الجهات سواء من تيار الإسلام السياسي الذى انقض عليها بالحكم ضد نصر كالصاعقة، أو من نظام الحكم الذى أصدر بليل القانون ٩٣ لسنة ١٩٩٥ الذى يغتال حرية الصحافة ويحول الصحفيين إلى كتبة مكتوفى الأيدى ومكممى الأفواه.

وقد تصدت جموع الصحفيين - باستثناء عدد محدود للغاية منهم - لمقاومة القانون فى نقابتهم حتى أسقطته معنوياً وبقى أن يدفن إلى الأبد، وبقى أن يتصدى الأدباء والكتاب والباحثون فى اتحاد الكتاب الذى أخذ يستيقظ، لجريمة الحسبة والتفتيش فى ضمائر الباحثين والمفكرين، وأن يعبىء رأيا عاما قويا يساند «نصر» أسوة بما فعلته نقابة الصحفيين فى مواجهة القانون - الجريمة.

إن قضية التعبير والتفكير لاتتجزأ، وإذا لم نتعامل مع الحرية ككل مدافعين أشداء حتى عن المخالفين لنا فى الرأى فسوف ندفع نحن المثقفين كما يدفع وطننا كله ثمنا فادحا، وعلينا أن نتعظ بما يحدث فى الجزائر حيث يقف المثقفون فى طليعة القوى المدافعة عن الحرية فيقتلهم أعداء الحرية بعد أن تمكنوا من البلاد وأشعلوا حربا أهلية فيها نتيجة للأخطاء الفادحة التى وقع فيها نظام صادر الحريات العامة باسم التخطيط والاشتراكية فعم الفساد وجرى نفى الشعب واستبعاده.

بطريقته الساحرة الصادقة التى تتوجه للأعماق مباشرة يقدم لنا الزميل «مصباح قطب» الفنان التشكيلى العامل فتحى عفيفى الذى يعرف جيدا حساسية المجلة من الاتهام السهل الذى يوجه لها بالإنحياز للايديولوجيا التقدمية على حساب الفن فيحذرنا من أن «نتهاون فى رصد القيم الفنية الرفيعة والمغايرة التى ينتجها فنانون من أصول شعبية، خشية أن تتهموا بتغليب الايديولوجى على الفنى..».

وبشهادة الفنانين والنقاد الكبار يقدم «فتحى عفيفى» قيما مغايرة فيحقق المعادلة الصعبة بين العطر والعرق على حد تعبير بيكار فى وصفه له. ويكشف لنا الفنان العامل كيف أنه ازداد تصميما على «أن أكون عامل كويس فى المصنع جنبا إلى جنب مع تجديد أدواتى الفنية، وكيف أنه "كطبقته" - أى الطبقة العاملة مسكون بروح محافظ»، وهو قول له مغزى عميق لأننا نعرف - كسياسيين - أن للطبقة العاملة غالبا روحا ثوريا تكتسبه بعفوية من الخبرة المشتركة والعمل المنظم، أما حين يتعلق الأمر بالمزاج الفنى فإن ما يقوله "فتحى ويقدمه لنا هذا الحوار يدعونا إلى تأمل المسافة بين السياسى والثقافى، بين الحداثة الاجتماعية الصافية - إن جاز التعبير والتى تمثلها الطبقة العاملة الصناعية - وبين الفن

التقليدى الذى أحيانا ما يخاصم الحداثة، وهى قضية سوف تحتاج لدراسات أخرى وبحث متعمق لمسألة الفن والثورة مجددا.. كيف تفكر الطبقة العاملة الحقيقية لا تلك التى نحلم بها وماذا تريد، وماذا تريد منا نحن المثقفين تحديدا.

ويقدم الروائى والقاص «رضا البهات» تحيتنا المتأخرة «ليوسف إدريس» فى ذكراه التى حلت فى مايو الماضى، وهو يقدمها كتلميذ مخلص فى «قبيلة» يوسف إدريس الأدبية الذى اختار الكتابة عن المستلبين والهامشيين والمنسحقين».

«كنا نشعر وقد تقدمنا فى الزمن أنه رايتنا فى هذه الأرض وأنه بتاعنا بالمعنى القبائلى للكلمة.. إذا كنا نتقدم حافظين كلمة بريخت من أن الحديث عن السنونو وقوس قزح جريمة لأنه يعد سكوتا عن جرائم أشد هولا..»...

«وثمة خطوط دفاع إنسانية لا تبوح بسرها لأديب اعتنق شعبه...» لذلك فإن مغامرته نحو العامية لم تكن فى واقع الأمر شيئاً يخص اللغة تماماً، إنها مغامرة نحو الالتحام الكامل بالجسد الشعبى فى تعبيره البسيط»

ويبقى الموضوع الرئيسى فى عددنا هذا عن الحداثة الشعرية التى يعالجها مجموعة من النقاد والباحثين من زوايا مختلفة فيطرح الدكتور على البطل جذر المحنة فى الحداثة ككل حيث أن «التطور المادى يتم التآلف معه بسرعة أكبر من التطور الفكرى لأنه أمر يفرضه الخارج ويجبرنا على التعامل معه على أساس أنه حقيقة موضوعية ينبغى ترتيب حياتنا لتتوافق معها، أما تغير الأفكار فهو أمر يبدو أكثر ذاتية لأنه يتعلق بموقفنا الداخلى الذى لا يمكن التنازل عن ثوابته بالسهولة ذاتها..»

وفى أعداد قادمة سوف نفتح حوارا حول هذا «الموقف الداخلى» للإنسان، وهل هو معطى مخلوق معه وثابت أم أنه وليد الثقافة المهيمنة ونظام التعليم والإعلام والأسرة والمؤسسات الدينية وكيف تشكل جميعها رؤية الإنسان للعالم، أى أن مثل هذا الموقف «الداخلى» ليس صناعة ذاتية ولكنه وليد السلطة بمعناها الأشمل، والازدواجية إزاء الحداثة هى بنية سلطة قبل أن تكون ازدواجية أفراد وبنية سلطة طبقية فى الأساس فمساحة الاختيار الإنسانى الحر الطليق فى مجتمع طبقى هى ضيقة مهما اتسعت لخيارات الأفراد وتميزهم ومهما اجتهد علم النفس فى الكشف عن الخبايا الداخلية للإنسان فى عالم ما بعد الحداثة فإنه لايستطيع الآن يقر بالتأثير الحاسم لوضع الإنسان فى المجتمع يرى الدكتور البطل أن النص الشعرى المعاصر يمارس طقوسية بلا طقوس، ويدع لقارئه

مسئولية تحديد التوجه الإبداعي أو ما نسميه إعادة إبداع النص في ضوء ما يراه القارئ وفي إطار محصوله الثقافي والفكري..».. «..والنص الشعري المعاصر يواجه أزمة وجود يحسها الشاعر نيابة عن جنسه..».

أما الدكتور «نديم نعيمة» الذي يرى أن الخلق يقتضي اعتبار الشعر عملاً رؤيويا يصنفه من المنظور النقدي الأدبي في مصاف الإعجاز فإن هذه النظرة الرؤيوية وقد غدت من أهم مرتكزات النقد الحديث لا تبدو أبدا غريبة عن روح التراث العربي، كما أنه لا تجديد من خارج التراث، ولا تراث يمكن أن يكون حيا ما لم يفعل في العصر.

ولعله يتفق مع «على البطل» ضمنيا حين يصف «الفوضى الشعرية القادمة اليوم في عهد ما بعد الحداثة، فشاعر ما بعد الحداثة وقد أصبح ذاهلا عن التحدي الشعري الأكبر الذي انطوت عليه رؤيا الرواد دون أن يستطيعوا شعريا الوفاء بها، لم يشعر بأن عليه أن يكمل ويحقق ما تركوه من غير اكتمال، فظل يراوح في دائرتهم إمعاناً في طلب الحداثة من غير إضافة فوقع الشعر مرة أخرى كما فعل مرارا من قبل في سلفية جديدة وفي تراكمية ذنب النقد فيها، كما كان ذنبه على امتداد عصر النهضة حتى منقلب القرن العشرين، أنه لم يستطع بنفاذ رؤيته الحؤول دونها وتحويلها من حالة تراكمية إلى عملية انبثاق..".

تتبع "صلاح السروى" الأزمة الحديثة في الصراعات حول اللغة والدين، ورأى أن المغايرة لما هو قائم، والحركة الحرة الطليقة للخيال ولطاقة الإبتكار والإبداع عنصر رئيسي من عناصر الحداثة الشعرية..".

أما شاكر لعيبي في بيانه عن قصيدة النثر فيتفق مع السروي في مسألة قداسة اللغة العربية حين يرى أنه ثمة إيمان نكاد نقول ديني بقضية الشعر في الثقافة العربية وقد وطن مفاهيم قدسية جرى تجاوزها اليوم.."

وهو أيضاً يسجل حقيقة الاتجاه التطوري الذي يشق طريقه رغم كل شئ:

"لم يتوقف الشكل عن التجدد أبداً مثلما لم يتوقف خصومه عن طرح المسألة ذاتها كل مرة، تشلبها اليوم لغة الشعر العربي الحديث مع لغته من العصور القديمة الجاهلية أو الأموية أو العباسية، وفي ذلك دلالة واثقة على أن موسيقاه - بدورها - تختلف اختلافا جوهريا لأن اللغة حساسية صوت تتغير بتغير العالم...".

كذلك يوجه نقده اللاذع، شأنه شأن نديم نعيمة، لهؤلاء الذين يتطلعون إلى التجديد دون أن يعرفوا التراث:

"إن مقلدي الشعر المترجم سيظلون يشكلون حضوراً هامشيا مبتهجا بمعرفته

المتواضعة التى يغفل طبائع لغتها من النواحى كلها..".

وفى نظرة ثاقبة لموضوع الواحدية ومفهومها الذى يربط بينه وبين الريادة يرى لعيبى "أن واحدة من الأساسيات التى تنتظر الحل فى الشعر العربى تكمن فى ضرورة إعادة النظر فى مفهوم الريادة.. هذا المعادل الخفى لفكرة الواحدية.."

وفى قراءة ممتعة وعميقة تنهض على التفكيك والتركيب والرؤية التاريخية الثاقبة تقدم لنا الدكتورة أمينة رشيد التناص العربى فى قصيدة: مجنون إلسا" للشاعر الفرنسى التقدمى أرجوان" الذى غير إبداعه هذا النظرة التقليدية - الاستعمارية - للشرق "حيث يتضافر نثر التاريخ الذى يدعى الموضوعية فى سرد الأحداث مع غنائية الشاعر، وتقريرية الفيلسوف، وموسيقى شوارع غرناطة السعيدة ثم المنكوبة، أناسها الذين يعيشون لامبالين بما يحدث فى القمم، حياة شاملة تعكسها القصيدة، حياة غرناطة، حياة فرنسا المهزومة أمام الألمان، حياة البشر المهددة بالزمن القاهر...". لقد استطاع أرجوان فى "مجنون إلسا" أن يكشف عن عالمية الإنسان والشعر فى محدودية التجربة التاريخية الخاصة، فالهزيمة هى الهزيمة دائماً فى كل مكان وزمان. وحزن الإنسان هو دائماً هذا الشعور العارم بانكسار الروح..."

وما أحوجنا فى زمن الهزيمة العربية هذا أن نقاوم انكسار الروح، وأن نبث روحا جديدة شابة وصاخبة فى مقاومتنا التى ستطول، وسيكون علينا نحن المثقفين المؤمنين بقدرات الشعب التى لا تحد، والمدافعين عن الحرية والعدل أن نقطع طريقا هو أطول مما كانت أحلامنا الكبرى المتعجلة تصوره لنا، طريق بدأه أساتذة ومفكرون كبار مهدوا الأرض لتحرير العقل وإطلاق الروح النقدى منذ نهاية القرن الماضى، وبثوا فى هذا العقل النقدى حماسة الروح ووهجها ونختار لواحد من هؤلاء هو الشيخ "أمين الخولى" مسرحية كتبها سنة ١٩١٧.. تتحدث عن نصر عربى ساذج.. لكنها تكتسب قيمتها من حقيقة أن هذا الجيل العملاق كان يدق على كل الأبواب ويفتحها أملا فى المستقبل، فكتب الشعر والمسرح وبحث فى التراث وخاض المعارك ضد الرجعية والجمود بشجاعة سيكون علينا أن نتمثلها ونحن نواصل الطريق.

فاعذروا تقصيرنا.. وعفوا لكل هذا الحزن.

المحررة

بيان
المثقفين المصريين
للتضامن مع أبو زيد

المثقفون المصريون من أدباء وفنانين وباحثين وأساتذة جامعيين، وقد هالهم الحكم الذى أصدرته إحدى دوائر استئناف القاهرة بالتفريق بين الأستاذ الدكتور / نصر حامد أبو زيد وزوجته السيدة الدكتورة / ابتهال يونس، يعلنون تضامنهم الكامل مع د. / نصر أبو زيد والسيدة زوجته، ومؤازرتهم لهما فى معركة الدفاع عن حرية الاعتقاد والتعبير والبحث العلمى وحرمة الحياة الشخصية.

إن المثقفين المصريين يرون أن هذا الحكم تشوبه مطاعن ومخالفات جسيمة للحقوق الأساسية للإنسان ويعتقدون:-

١) - إن هذا الحكم لا يستند على أساس من الدستور أو القانون، وأنه يأتى بمخالفة جسيمة وصريحة للاتفاقيات والعهود الدولية لحقوق الإنسان التى صدقت عليها مصر، والتى تعتبر جزءا من التشريع المصرى الملزم لكل مؤسسات الدولة، والمجتمع وعلى رأسها المؤسسة القضائية.

٢) - أنه لا يجوز بأى حال، لأى شخص أو جماعة أو جهاز أو مؤسسة أو حتى أمة بكاملها سلب أى إنسان حقه فى الاعتقاد والتفكير وحرية التعبير. كما لا يجوز لأى كان انتهاك ضمائر الناس بالتفتيش فيها، استهدافاً لتجريمهم أو رميمهم بالكفر إرهابا للمجتمع بأسره.

٣) - أن قضية حرية الاعتقاد والتفكير وحرية التعبير، ليست قضية المثقفين وحدهم، وإنما هى قضية الأمة بأسرها، لأنها ضمان حيويتها وقدرتها على الإبداع والتقدم.

إن الموقعين أدناه:-

١) - يطالبون بأن تلتزم جميع هيئات إعمال القانون بتنفيذ بنود العهود والمواثيق الدولية لحقوق الإنسان التى التزمت بها مصر.

٢) - يدعون كافة مؤسسات المجتمع إلى العمل الجاد والدءوب لإلغاء جميع التشريعات والقوانين المقيدة للحريات.

٣) - يناشدون جميع الأحزاب والهيئات والمؤسسات والنقابات وكافة هيئات المجتمع التضامن مع الدكتور / نصر أبو زيد والسيدة زوجته، والوقوف وقفة حازمة وشاملة ضد جميع صور التعصب، التى تفرخ العنف والإرهاب فى المجتمع، ولا سيما التحريض الذى صار منظما ضد حرية الإبداع.

٤) - يناشدون كافة المثقفين والمبدعين والهيئات المعنيّة بحرية الاعتقاد والتعبير فى جميع أنحاء العالم، التضامن معهم فى هذه القضية.

من السيدة زينب إلى ٥٤ الحربي

التشكيلي فتحي عفيفي .. سطح خشن وأعماق دافئة

فن تشكيلي

حوار: مصباح قطب

«أنا الأديب اللى معنديش ياامّه أرحمينى».

العبارة الطريفة التى قالها الممثل سمير غانم، فى فيلم «العش الهادئ»، كانت بداية الحوار مع الفنان التشكيلى، النبيل، والنحيل أيضاً، العامل فتحى عفيفى. قلت له ونحن عائدون من مشاهدة معرض سلڤادور دالى: لا تظن أن ميلادك فى السيدة زينب، وعملك على ما كينة آلات قطع الخام، السويدية الصنع، فى مصنع ١٥٤ الحربى سيشفعان لك حين نتحاور. قال وأنا لن اشفع لكم أى تهاون فى رصد القيم الفنية الرفيعة والمغايرة، التى ينتجها فنانون من أصول شعبية، خشية أن تتهموا بتغليب الايديولچى على الفنى

اتفقنا؛ وجلسنا مرتين، وختمنا بثالثة فى مرسمه بالمسافر خانة. طالعت كتالوجات معارضه، وما سجله الزائرون من كلمات فى دفتره، ومنها كلمات لانحى افلاطون ود. فؤاد مرسى، وعصمت داستاوشى، ومريد البرغوثى. رأيت كل أعماله، وقرأت ما كتب عنه. كثيرون رصدوا قوة الملاحظة لديه، وتماسك المعمار وحيوية الروح الشعبى، د.سامة الصورة وطلاقة الخيال. صدق العلاقة مع البيئة والعمل والعامل ومع الفضاء الضيق الذي يتلوه الحلم بالمستحيل والفسيح. التوتر والثقة ومحبة الإنسان حال مواجهته لهيمنة الآلة وانقباض الأمكنة. وقد أضيف إلى كل ذلك جمال التطلع إلى لحظة ذروة فنية مراوغة، وتكتل الإرادة لمواجهة الظروف والميراث الثقيل، وجلال لحظة الحزن المخيمة على كل اللوحات، غير أن كلمات بيكار المهيب، الصافية كانت جواز المرور مع «فى. اى. بى»، ليس إلى الحركة الفنية فحسب ولكن إلى عمال المصنع ذاتهم أيضاً.

كتب بيكار فى الأخبار مرتين . فى الثانية (يناير ١٩٩٢) سخر من «الطبقية التى سرت عدواها بين الفنانين، فجعلت بينهم طبقة مترفة تعيش فوق السطح وتنعم بالنجومية والتكريم، وأخرى تقبع فى القاع يطويها ظلام المجهولية، وسراديب اللامبالاة» وتحدث بيكار عن فتحي باعتباره ابن الجذور، الوفى ، الذى حقق المعادلة الصعبة بين العطر والعرق ، وبين الانتماء ورسوخ القدم الفنية، معتبرا إياه من فنانى يوم الأحد (أى الذين

كل ما كسبته من الرسم ضاع على أكل الكشرى ودخول السينما

لا يملكون سوى يوم الأجازة وساعات الراحة لممارسة عشقهم الفنى) ومن الواعدين.مع كل ما تقدم قلت لعفيفى: ولو. هناك لحظات تطردنى فيها لوحاتك منى، وتتوه دلالة تغيير النسب بالتضخيم وتتشابه الوجوه، فيزيقيا، لا فى معطياتها الفنية وأحيانا يهزمنى الفتور أمام أكثر من لوحة من الأعمال التى لم تعرض على الجمهور، ويبدو عمل - أو اكثر- أقل من فكرته البارقة (لوحة الرواكد حيث نشاهد منطقة عازلة بين العمال على الآلات الهادرة وبين المنتجات الراكدة والخامات المتبقية من التشغيل) شجعنى الصمت الودود على أن أقول لفتحى فكرتى الرئيسية: أخشى بعد وقت ليس بالطويل أن يغيض النبع ، خاصة وأن مؤشرات تعميم الخبرة الإنسانية فى تجربة العامل والآلة، تشير إلى الوقوف عند نطاق أضيق من كشافة أزمة الإنسان المعاصر ومن تعقدها مع تعقد التطورات التقنية وتشابكات. علاقات السوق الرهيبة.

ثم جاء على فتحى الدور ليوضح لى أيضا ما غاب عن تصوراتى «البريئة» وينير الزوايا المعتمة فى تلقينا لفنه، وهكذا استغرقنا فى حوار ممتدملأه الفنان العصامى، العنيد، بالحكمة والفكاهة والفن...

أمام سور بن طولون

ولد عفيفى فى مارس ١٩٥٠ ، لأب كان يعمل حائكا فى سلاح المهمات بالجيش. هو واخوته أربعة أذهك تعلميهم والده، إلى حد انه بعد أن استنزف الكبير طاقته، كان يرد على من يقول له: أنا نجحت يابا ، بالقول: نجحت لنفسك .. لا شئ يعنينى، المنزل كان يواجه سور مسجد أحمد بن طولون بمنطقة السيدة زينب، لذا فاول لوحة رسمها كانت متأثرة بالتجريد الإسلامى المتجسد فى «العرايس» التى تزين سور المسجد . قد يكون من المؤثرات المهمة التى يبحث عنها النقاد والصحفيون اننى كنت اغار من تلميذ (زميلى) كان يرسم صور مصطفى كامل وأحمد عرابى ، نقلا عن الكتب افضل منى

بعدها صممت أن أكون أحسن من يرسم . وبالفعل رسمت الكثير من العيال زمايلى بمقابل مادى كان يضيع على أكل الكشرى ودخول السينما. كما رسمت اللوحات التي تزين المكتبة (صورة طه حسين والعقاد إلخ) مقابل استعارة كتب كان منها أعمال ديستوفسكي. في موالد «سيدي العمرى» كنت أصر على حمل الراية فى مواكب «الخليفة». ولم أكن أبخل على السيدات اللواتى كن يردن جذبها ليمسحن بها أوجه اطفالهن للبركة!. عندما حصلت على دبلوم الصناعة فى ١٩٦٨ كان أمامى ٤ مصانع لأختار منها ما أعمل به. كان ترفا. وقتها كان أي رئيس مجلس إدارة، مضطرا ، ولو كان سلطويا، أن يخاطب العمال بالقول: إننى عامل مثلكم. كنت أحب وردية الليل فى رمضان بالذات، حيث الضوء شاحب فى العنبر كله، لكن الماكينات مسلط عليها ضوء ساطع. فى هذا الاطار كنت أري العامل والماكينة.

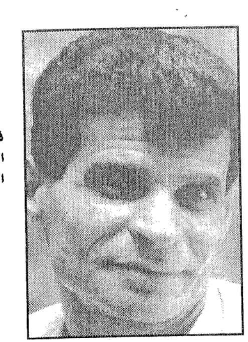
س: وتملأ عينيك ألوان الليل والصمت الإنسانى و برادة الحديد، التي تنعكس الآن فى غلبة الرمادى؟

ج: جائز المهم أن السويديين هم من أعد دراسات الجدوى ، ومن استوردنا منهم ومن غيرهم المكن وقد شاهدت مصانعهم

ولا أرى فرقا كبيرا بيننا. من هنا عاشت المصانع الحربية، لأنها تأسست «صح» . وبعمالة ماهرة سواء من الحرفيين الكبار في ورش السبتية وورش الخواجات ، أو العمالة خريجة المدارس الصناعية، إنني لا أخشى التطور التكنولوجي ، لأننا استوعبنا منه الكثير في مصنعنا ببساطة. حتي الكمبيوتر دخل عندنا ، لكن دخوله في نسيج مفعم بالعرق وبالوعي (المتباين الدرجات والتجليات) يجعل انعكاسه على الأفكار والثقافة والعلاقات مختلفا عن الاستقبال الانبهاري خارج المصانع له.

بعد عامين من العمل التحقت بالجيش، في كتائب مشاة تعمل على صواريخ المولتيكا (مرعبة الاسرائيليين) ، وعندما استدعيت مرة ثانية في ١٩٧٣، قلت قبل السفر بيوم اتزوج، لأترك ذكرى.. ياعالم.

في أيام الجيش الفوارة، كان المثقفون الفقراء ينجذبون إلى بعضهم البعض. واحد منهم كان اسمه حسن عطية (استاذ فنون مسرحية الآن) كان يأخذ رسمي ليعرضه على مثقفي «الأمريكيين» (المقهى) . واخر قال لي- وكنت أشعر دوما أن هناك شيئا ينقصني- أن الناقص هو الدراسة. قلت كيف؟ قال في الدراسات الحرة بالفنون الجميلة. بعد الجيش ذهبت



فتحي عفيفي
العامل - الفنان التشكيلي

إلى الكلية في الزمالك، وبمصاريف ستة جنيهات في العام، قضيت أهم عامين في حياتي.

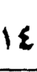
س: مقاطعاً: يغيب عن أعمالك البحر والرمال رغم خدمة الجيش في ظرف مد وطني عارم، والنيل رغم العيش في القاهرة والدراسات في الزمالك على مقربة أمتار منه؟

جـ: ذات مرة سألت الفنان راغب عياد : ماذا أرسم : فقال انظر حولك . ساعتها عرفت إنني لا أملك ترف رسم اللاند سكيب بالبعد الثالث. فالحارة التي اسكنها ضيقة. (يسيطر سنان السكاكين في أحدى اللوحات على المشهد والبيوت) والمصنع هو الآخر كذلك.

ثم يعود فتحي ليقول : لم أكن أعرف قواعد الرسم حين دخلت الفنون الجميلة. غير أن الواني كانت غريبة كما قيل لي. من هناك تعلمت أهم شئ في حياتي: إعرف القاعدة، وحطمها مبدعا أن شئت واستطعت بعد ذلك.

س: تعلمت في زمن الموديل العاري. لكنك تبدو محافظاً في التعامل مع المرأة في اللوحة؟

جـ: من العجيب أن يلغي الموديل العاري من الكلية منذ سنوات ، بينما يتزايد مد الانحطاط الاخلاقي، برغم «هلضمة» الصوت العالي المتمحك في الدين. لقد دخل الموديل العاري إلى الكلية منذ نشأتها عام ١٩٠٨، ولم يعترض الأزهر وكان في عنفوانه. لذا كان هناك فن قوي.. حر. يشع بالقيم الجمالية والوطنية والأخلاقية. كان فيه أساتذة بجد وطلبة بجد . الوضع الآن عجيب، أما عن المرأة فصحيح إنني كطبقتي، مسكون بروح محافظ، يرى



في الست الصابرة المبرة شرط وجود، لكنني شأن أولئك أيضا ، كنت أعجب بفتيات المعادي، في الشوارع المجاورة للمصنع ، اللواتي يرتدين الشورت والبنطلونات، وينتعلن الكوتشيات ويقدن السيارات. أعجاب لم يرق إلى أن يلتحم بالروح الفنى طبعا!.

العمال والفن والاتيليه

بعد ١٩٧٧ تأسس اتحاد نشء وشباب العمال ربما لامتصاص طاقة الجيل الصاعد وتوجيهها، حتى لاتتكرر أحداث يناير. كان الاتحاد يهتم بالفن. وكانت فترة يسافر فيها في الوفود الفنية والشبابية، أولاد المسئولين بكثرة (وحتى الآن!!) . كما كانت البيروقراطية تفرض نماذج فنها (فن حمامة السلام والبندقية وغصن الزيتون والجندي ومن خلفه السد أو الهرم) المعايير الهابطة كانت تجد من يشجعها أو يتغاضى عنها، بل ويسافر بها ومعها إلى الخارج وإلى دول «المعسكر الاشتراكي» بالذات. رغم اننا كنا في عصر الانفتاح.

(مصباح: يصيبني الرعب وأنا أرى محافظين حتى الآن يفتتحون معارض بها نفس هذا الطراز ويشيدون به في بلاهة بينما الفنان البيروقراطي آكل أموال

صممت أن أكون «عامل كويس» مع تجويد أدواتي

الثقافة يفشخ شدقيه).

المهم يقول فتحي عفيفي: قلت أبدا في هذا الاتحاد مع الهواة، وأخذ العملية بالتسلسل، حتى لا يراني الكبار فيسخروا أو يصدموني. وقد سافرت إلى مدينة جريتس في النمسا ضمن وفد واقمت أول معرض لي.

تمسكت وأنا «الغلبان» بالتقاليد، فطلبت أن أعاين القاعة أولا ، وأبدى رأيي في الدعاية، وأن تنظم لقاءات لتقديم الفن المصري. وقلت كلمة مرتجلة عن الحضارتين الأوروبية والمصرية، وعن مصر التي خلف كل حجر فيها فنان وعن أن فني المعروض ليس معيارا لأن الفن التشكيلي في مصر قد وصل إلى ذرا عالية. طفرت الدموع من عيون الحاضرين، بما في ذلك البيروقراط المصريين. حتى هذه اللحظة لم أكن أعرف أن اللوحة شئ يباع ويشترى ويثمن ، وقد اقتنت بلدية المدينة اللوحات مقابل تنظيم المعرض . لكن عدت لأزداد تصميما على أن أكون «عامل كويس» في المصنع. جنبا إلى جنب مع تجويد أدواتي الفنية، حتى لا يحسب العمال أن الفنان رجل مشوش. أو انتهازي «يرسمله» لوحة في نص ساعة ويعيش عليها.. انتم لا تعرفون الوضع الخاص للعامل الفني بالذات . فهو مكروه ممن فوقه (المهندسون) لأنه يتقاضى أجرا عاليا يفوق المهندس أحيانا. ومكروه من زملائه العمال العاديين. إن هم ما يمكن أن يصنعه الفنان، في وسط طبقة لم تتكون بعد، وجاءت مكاسبها من أعلى (ناصر) وتملأها الهواجس بشأن التطلع والرزق. أن يستخلص من وسط هذا الجو عوامل حقيقة تدعم اختياره الانحياز إلى هؤلاء.. حتى وهم يفرطون في صداقته عند أول منعطف. أو حين يقول عجوز منهم «ياللئيم أنت عايز ترسمني وتروح تبيع اللوحة بالشئ الفلاني. مش حا أخليك ترسمني» بل وحين يحدث

فيما بعد أن يرد أحدهم اليك لوحة كنت أهديتها إليه فى زفافه وهو يقول لك: أصل رسم شئ فيه الروح حرام. أو: خدها ياعم أحسن بيقولوا الملايكة لن تدخل البيت، أو الست اتحجبت ومش عايزين فن . هؤلاء هم الذين جاءوا إلى الأتيليه عند أول معرض . وسألوا بحماسة: فين شباك التذاكر علشان يقطعوا (فاكرين فيه تذاكروان جزء من ثمنها يعود إلى). هؤلاء الذين برز منهم الكاتب المسرحى والناقد أبو العلا عمارة- أمين المخازن فى المصنع- والذى لعب معى دورايشبه ذلك الذى يفعله عبد السلام النابلسى فى الأفلام مع الفنانين الناشئين. لولا أبو العلاء، الذى اخترت أن يقدمنى كل كتالوجات معارضى من ٨٦ إلى ١٩٩٥، لما كان لى وجود. أن المبدع من طبقتنا يواجه مشكلة، خاصة مع زيادة حملة الدكتورهات وأصحاب الألمعيات. فى فالمجتمع لا يقبله ببساطة، وبيئته تتعامل معه طوال الوقت على قاعدة : حاتعملى فيها فنان. وإذا استطاع أن يفلت فهم فوق يحاولون أن يضعوك فى «كورنر» ليكملوا المظهر ، ليس إلا، على أن يجودوا «بحسنة» عليك لاسكاتك أو تحييدك.

لقد قالت لى سيدة من عائلة د. عصمت عبد المجيد وهى صاحبة جاليرى: يا ابنى روح اشتغل سواق

أنا ابن ماهو حقيقى فى ثورة يوليو وابن تذاكر السينما والمسرح الرخيصة

تاكسى ولا حاجة زى طبقتك اشمعنى أنت. كانت تساومنى لتدفع لى اقل فلوس على عملى. الآن أبيع اهتداء بأسعار مقتنيات الدولة. وقد تمسكت بأن اتقاضى ثمنا عاليا للوحة تقف فيها طفلة عند مقهى أمام حائط مسدود، رسمتها بعد هذه الواقعة.

ماذا عن علاقاتك بمن فى الوسط الفنى انفسهم؟ ثم ماقولك فيمن رأوا أنك «ستينى الهوى» ورأيى أنا فى أن رأيك فيما هو حداثى فيه بعض تحامل كما فيه توتر علاقات الإنسان مع ما لا يعرفه بدقة كافية؟

- خلقتى لا تقول اننى فنان. كما أن طريقتى فى اللبس والأكل والشرب وقص الشعر والكلام أيضا تؤكد ذلك . هذه العملية تباعد بينى وبين كثيرين، مع أنى استوعبت طريقتهم فى الحياة (شعر مهوش وبناطيل ممزقة مثلا) فلما لا يستوعبون طريقتى التقليدية فى العيش؟. فوق ذلك هناك من يسعى إلى التحطيم بإرادة خبيثة، فيسخف فنك وأصلك وفصلك وثقافتك دون نظر موضوعى. إننى قد أكون أول فنان عامل حاز اعترافا من قامة مثل بيكار، وعاش حياة العمال والشحم والهدير والعرق وعروق الفجل والبصل فى ساحة الغداء بالمصنع، ومع قراطيس الطعام المنزلى والحاجة إلى عمل «رسامية» للمدير حتى يكون بحبوحا فى مواعيد الانصراف وتكييف اللوحة للبرواز الذى تشتريه من بائع الروبابكيا...... أنا من عاش يسن السكاكين بالمصنع يرسم على مايسمى ترابيزة السفرة بالبيت، ويعمل على أن الفن «يجيب خاماته» حتى لا يتحمل البيت مالايستطيع تحمله . ويفكر للحظة بعد الانفتاح فى أن يكون كسيبا مثل زملائه الذين يعملون بعد الظهيرة، ويعمل بالفعل لمدة عام فى دكان فراخ، فلا ينقذه بصدفة غريبة الا الفنان الكبير الراحل زكريا الزينى: كل هذا الميراث ينعكس على العلاقة مع أهل الفن التشكيلى.. خاصة وأن الحركة الفنية فى حالة لا تسر.. والأبعاد الاجتماعية والديمقراطية فى تراجع فى

الحياة المصرية ككل.

ماذا عن الاتيليه وماذا عن الجاليريهات الأجنبية؟

الاتيليه آخر القاعات الشعبية التي يمكن أن يجد فيها المجدد والمجرب فرصة ولذا تحاول البيروقراطية الثقافية كل فترة أن تقتحمها وتسيطر عليها. لقد اقمت كل معارضي فيه (الايجار ١٥٠ جنيها لاسبوعين وهو إيجار معقول) واستفدت من المثقفين والكتاب بأجيالهم الذين يترددون عليه ولازلت، أما الجاليريهات الأجنبية فاخشاها وهي لا تحبني... أنا عارف. وإن كنت أعطيهم لوحات ليبيعوها لي. إنني افرح حين تباع لوحة وأنا غائب، فهذا أجمل ألف مرة من البيع في الرسبشنات الفاخرة التي يتقن تنظيمها اناس لست أعرف متى يجدون الوقت للرسم، مع انخراطهم الكامل في صناعة العلاقات العامة. لكن في المقابل هناك من وفر لي ما لم أكن أحلم به: الاحتضان الواعي. هنا يبرز الفنان محمد حجي والأستاذ اسماعيل دياب (شقيق محمود) والنقاد الذين تفهموا بمحبة هذا اللون الجديد من الفن. لقد قال لي بيكار وهو يرى «بورتريه» لي، كنت قد رسمته حتى لا يقرفني المقرفون ويقولون إنني عاجز (معروف أن البورتريه يكشف الفنان) قال بيكار العظيم: حتى اخطاءك وسطحك الخشن أشياء تحب.

أنا لست قديما إذن. لكن الذي لم يلاحظه من قال ذلك إنه ليس هناك مد اشتراكي لاتمحك فيه وأرسم العمال والمصنع، كما أن الذين رسموا أعمالا فيها العمال من الفنانين الكبار كالجزار كانوا يرسمونها ضمن إطار أوسع لأعمالهم، لكن أحدا لم يعيش في المصانع ويرسم فلا قديم هناك إذن لأكونه. كما أن التوهان في موجة الأعمال الخفيفة والخدمية، يجب الاينسينا « إن فيه مصانع وفيه عرق وناس بتتعب، ولها أسلوب حياة مختلف وأحلام مختلفة». (عند هذه اللحظة تذكرت رواية «الرحلة» لفكري الخولي) وقلت لفتحي: لن أحاسبك على سخرياتك من الحداثة لأن في ثلاث من لوحاتك لمسات حداثية أصيلة. كما أعلم إننا نحن الباطنيين من الفقراء، لا نجيد بالضبط توصيل افكارنا بالكلام، ثم إننا نحب دائما أن نشاغب مالا نعرفه إلى أن نتشربه فنحكم عليه بهدوء.

قال فتحي: لا تنسى أن دالي الذي رأيناه استمد سيرياليته وحداثته من مجتمع تجاوز كل مالا يزال يطحن عقولنا ويبرم معاركنا منذ نهاية القرن الماضي، بعشرات السنين. لقد عاش دالي وسط عمالقة عصره، وتعايش مع عصر فرانكو لكن الجمهوريين كرموه. هنا يسقطون الجنسية عن الفنان لمجرد أنه رفض استنشاق الهواء بجوار قصورهم.

أقوال كأنها حكم أو رصينة!

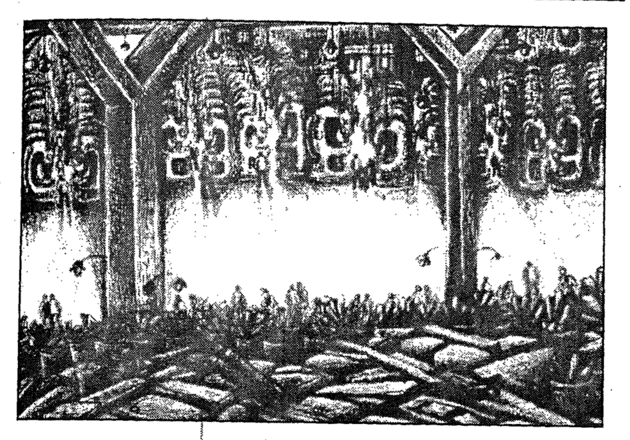
فتحي: أنا ابن ماهو حقيقي في ثورة يوليو وابن تذاكر السينما والمسرح الرخيصة، والكتاب الرخيص الثمن، والحفلات الموسيقية المجانية أوشبه المجانية.

المحرر: يتكافأ الحي الشعبي والمصنع في تأثيرهما عليك إلى متى وهل من وسط ثالث؟

فتحي: الظروف خدمتني لأن أجر العمل يستر بيتي فلم اضطر إلى رسم الموتيف الشعبي بصورة سياحية. أما التكافؤ فمرده إلى أن حياتي بالفعل مقسومة هكذا نصف في المصنع ونصف في الحي إلى جانب أن تأثير المصنع لا يتجاوز الحي إلا في حالات المد الثقافي والاشتراكي.

المحرر: أزمة المصنع والحي والشعبي (الذي يتشوه الآن بشدة) لا ترى لديك الا بشكل وجودي إلى حد كبير؟

الفنان: لاحظت إنني لم استوعب الاثنين بطريقة أفضل الا حين حصلت على



منحة تفرغ. من بعيد تمكنت من أن أرى أفضل، ودون أن تنقطع جذورى. إذن فالإرهاق الرهيب يحول دون التمثل الفنى العميق والواعى.

فتحى: قال لى ناقد أنه يرى الوانى فى الأبيض والأسود . وعموما هناك علاقة وطيدة بين لوحات الريشة، وبين «شغل» الشينى والرصاص.

فتحى : من بين مثقفى الوظائف الرسمية فى الستينيات من كان له قلب حنون كيحيى حقى وثروت عكاشة. لكن الأغلبية تربت على كم هى مهمة السلطة وكم هو مربح: التكويش (فى قصور الثقافة من يعمل مخرجا ورساما وممثلا وشاعرا او يقبض عن كل هذه الحرف ويطارد غيره). وقد ضاعت الحنية وضاعت البراءة تماما وسط هذه الفئة.

فتحى: سكينة المعجون زى مشرط الجراح . ساعات تدخل إلى اللوحة صح، أو تقطع شريان فكرة وتقتل روحها.

مصباح: هناك لحظات تفلت منك فى المصنع .. ثم انك دوما ترسم العمال وهم خارجون فقط.

فتحي :صحيح فالعمال عندما يحالون إلى المعاش ، يصابون بصدمات قد تؤدى بحياتهم، والتاكيد على دخولهم هو لمواجهة الخطر الماثل فى الذهن، خطر لحظة الخروج الأخير. أما عن اللحظات الضائعة فانا لست مبرمجا، واترك نفسى لتستقبل وتهضم وكل واحد وله أفق ، واللى فات يبجى.

اخيرا: ترعبنى المضاربات على اللوحات، وأعمال الشراء الماكرة بغرض البيع للأوربيين أو الخلايجة الوسطاء الذين يبيعون بدورهم لليابانيين أو يروجون لما يسمى الفن الاسلاموى خدمة للأمراء. الرأسمالية تشجع الفن التشكيلى بمفهوم ما صحيح لكن الفن يجب الا يشجعها لأن له دورا آخر.

دراسات في النقد التطبيقي

١٩

19

أزمة الابداع الشعرى بين التقليد والحداثة

قراءة أدبية في فكر الحداثة العربية

د. صلاح السروى

يحيا الشاعر الحديث والقارئ الحديث، على السواء، مازقا حقيقيا، مؤداه، ببساطة، أن الشاعر لا يجد قارءه إلا في مساحة ضيقة جدا من صفوة المثقفين، بينما لا يجد القارئ في شاعره الحديث ذلك المنحى التقليدى الذى تربى على عموده وبيانه البليغ وهو الأمر الذى أوجد قطيعة غير منكورة بين الشاعر والكتلة العريضة من الجمهور القارئ والمتلقى للثقافة بصفة عامة، تتمثل هذه القطيعة في الأرقام الهزيلة لتوزيع الدواوين الشعرية الحديثة، وفى قلة عدد المرتادين للأمسيات والمهرجانات الشعرية، فهل لم يعد الزمن زمن الشعر كما يحلو للبعض أن يقول ؟ وإذا كان الأمر كذلك فبماذا نفسر هبوط الإقبال على مطبوعات الأجناس الأدبية الأخرى ؟ أم أن هناك أزمة عامة من نوع ما ؟ أننى أميل إلى طرح الأمر على أنه تجل لأزمة ثقافية عامة، متعددة الأسباب والعوامل، ولكن السبب الرئيسى فى رأيى يتمركز فى منطقة الابداع والتلقى، تلك المنطقة المزدوجة، التى يجسد حديها الطرفين الشاعر والقارئ. إنها المنطقة التى، لو اكتمل عنصراها، لتجسد لنا مفهوم الحالة الثقافية الصحية، ولو تنافر هذان العنصران حصلنا على وضع ثقافى مكتمل كالذى نعيشه الآن (بدرجة معينة) وهو الذى يوحى لنا بمفهوم الأزمة. وأزمة العلاقة بين الشاعر والمتلقى ليست حديثة. إلا فى شروطها العامة، الخاضعة لمستجدات الواقع العصرى أو واقع القرن العشرين الذى يطرح من التحديات المعرفية والرؤى الفكرية والفنية للإنسان والعالم مالم تعرفه العصور الكلاسيكية العربية. ولكنها أزمة قديمة، ربما كان من أول مفجريها الشاعر العباسى أبو تمام الذى اتهمه معاصروه بأنه قد خرج على "عمود الشعر" وهى عبارة شاعت فى التاريخ الأدبى، حيث كانت تكمن وراءها دائما مشكلة الخروج الفنى على المألوف والشائع من إنشاء شعرى، بما يؤدى إلى عدم الفهم، وهى تلك الأزمة التى أقر بها أبو بكر الصولي قائلا: " كان أبو تمام إذا كلمه إنسان أجابه قبل انقضاء كلامه، كأنه علم ما يقوله فأعدله جوابا، فقال له رجل: - يا أبا تمام لم لا تقول من الشعر ما يعرف " ؟ فقال: - وأنت لم لا تعرف من الشعر ما يقال " (٨). وبصرف النظرعن المعية أبى تمام

ومعرفته العميقة بما يدور في مخيلة الناس وأذهانهم بما يدل على انه يعلم انه قد دخل معركة ويعلم جيداً ما سيثار ضده من اتهامات وأحكام ، فإن هذه العبارة تدل " بوضوح على تلك الأزمة المحكمة بين الشاعر والمتلقي كما أسلفت حيث تتوزع المسئولية وتضيع معالمها بتعادل حجتي الطرفين . غير أن ما يهمنا هنا هو ما يعنيه تفجير مثل هذه القضية في هذا الزمن البعيد ، فسؤال الرجل لأبي تمام على هذا النحو يطرح ما يمكن أن يكون افتراضا مسبقا بوجود نموذج أو معيار مصفى لقياس جودة الشعر ومن ثم استساغته والاستمتاع به . هذا النموذج هو المألوف القديم الذي صاغ به القدماء شعرهم ، وكونوا به ما يمكن أن يمثل الأساس المعروف لمفهوم الشعر وجمالياته الرئيسية المستقرة ، وتلك هي التي كونت بدورها ، الذائقة الشعرية السائدة التي ترتبت على هذا المفهوم . ومن هنا يصبح الخروج على هذه الذائقة ، بكل تأكيد ، أمرا غامضا ويستحق كل استهجان .

ورغم أن أبا تمام لم يخرج على الهيكل التقليدي للقصيدة العربية القديمة ولم يهاجمه كأبي نواس أو بشار بن برد أو الخليع أو

الشاعر الحديث والقارئ المعاصر يعيشان مأزقاً حقيقياً على السواء

عبد الله بن أبي أمية ، إلا انه خالف الموروث من طريقة بناء العبارة الشعرية المسماة بالعمود الشعري الذي لخصه المرزوقي في مقدمة شرحه لديوان الحماسة في الشروط السبعة التالية :

١ ـ شرف المعنى وصحته .

٢ ـ جزالة اللفظ واستقامته .

٣ ـ الإصابة في الوصف .

٤ ـ المقاربة في التشبيه .

٥ ـ التحام أجزاء النظم والتئامه على تخير من مناسب الوزن .

٦ ـ مناسبة المستعار منه للمستعار له .

٧ ـ مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لامنافرة بينهما .

ورغم أن أبا تمام لم يخرج ،في الحقيقة ، بقوة على هذه الشروط ، إلا انه قد نحا منحى جديداً في صياغة جملته الشعرية فتأثر بالقرآن وبأحداث التاريخ وبالمذاهب الفلسفية ، وبالسائد من علوم عصره، وهذا ما جعل عبارته تأتي على هذا القدر الذي فجر الأزمة من غموض ونبوع عن ما هو مستقر من نماذج وطرائق شعرية ، وهو الأمر الذي دفع الآمدي إلى تأليفه كتاب بعنوان " تفسير الغامض من شعر أبي تمام " وهو ما يعني على نحو غير مباشر إنحاء باللائمة على هذا الشاعر المجهد (بضم الميم وكسر الهاء) . خاصة أن أبا تمام قد جاء في عصر ، رغم كل ما اصطخب فيه من تحولات ومحدثات ، كان قد سبقه إليه ابن قتيبه ، الذي شرح موقف فصيل غير قليل الشأن من النقاد ، قائلا :

"ليس لمتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمين فيقف على منزل عاف ، أو يبكي عند مشيد البنيان لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العافي ، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما ، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير ، أو يرد على المياه الجواري ، لأن المتقدمين وردوا الأواجن الطوافي ، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد ، لأن المتقدمين جروا على قطع

المعركة منذ القدم تأخذ وضعيتها في الصراع بين القديم والجديد

منابت الشيح والحنوة والبدارة "(٢) .

إن هذه العبارة التى تعكس بصياغتها القطعية روحا محافظة ، على أفصح وجه ممكن وقفت بمثابة بيان يؤسس لنزعة ماضوية رجعية ، غير قادرة على استيعاب مستجدات الواقع الاجتماعى العربى ، الذى انتقل من البداوة إلى حياة المدن . وترى فى القديم ، رغم أى شىء ، نموذجا لا ينبغى الخروج عليه على أى وجه ، وهو ما يضفى عل هذا القديم صفة القداسة والإطلاقية التى تجرده من تاريخيته وتجعله لازمنيا ، أى لدنيا . ولذلك لم تغتفر لأبى تمام فعلته ، وإن أشاد به بعضهم فى مناح أخرى من شعره (٣).

هكذا إذن تأخذ المعركة منذ القدم وضعيتها فى الصراع بين القديم والجديد ، فهل اختلف الأمر فى هذا عن ما يحدث فى عصرنا الراهن ؟ عندما تم تحويل شعر صلاح عبد الصبور إلى لجنة النثر فى المجلس الأعلى للفنون والآداب على أيدى العقاد !! ومن هو العقاد ؟ إنه للمفارقة ، ذلك المجدد المغوار فى "ديوانه" وأشعاره ، وذلك المهاجم بقوة لشعر شوقى لأنه يصف الشىء كما هو لا فى حقيقته (٤) .

وعندما حيل بين صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى وبين السفر إلى دمشق حتى لا يستقبل العقاد (٥) بل إن لدينا جهات ترى فى القول بالحداثة كفرا صريحا يوجب على صاحبه التوبةأو أن يواجه عقوبة المرتد ، ولا أدرى ماذا يمكن أن يفعلوا بمن يقولون بما بعد الحداثة !! يتصل بذلك بالطبع ذلك الهجوم المغالى فيه الذى ووجه به الشعر الحر طوال الستينيات وربما حتى الآن . وكذلك الهجوم الذى يوجه إلى شعر بعض شعراء السبعينيات أو ما يوجه الآن إلى بعض الشعراء الشبان ممن يطلق عليهم " شعراء التسعينيات" (أقول ذلك دون أن يعنى انحيازا منى إلى أى جانب بعينه)

فما الأسباب التى تقف وراء كل هذا العداء للجديد فى مجال الشعر بالذات ؟ وما أوجه الاختلاف التى تثير كل هذا العداء بين الموقف التقليدى والموقف الحداثى فى الشعر ؟

لا تطمح هذه الورقة إلى الإجابة المستفيضة عن هذه الأسئلة وذلك لضيق المجال ، ولكنها تسعى بتواضع إلى طرح جهود بعض نقاد الحداثة العرب فى بحث ما أطلق عليه " مأزق الثقافة العربية المعاصرة " وفى القلب منها " مأزق الشاعر الحديث ؟ وذلك من خلال مواقف ثلاثة أراها معبرة عن نظرتين للعالم تفصلان بين النزعة التقليدية والنزعة الحداثية :

- الموقف من الزمن - التاريخ .
- الموقف من اللغة .
- الموقف من الصورة الشعرية .

- ١ -

تبرهن حركة التاريخ العربى فى عصرنا الحديث على وضع المأساة بوضوح ناصع ذلك الوضع المتمثل فى العلاقة غير المتكافئة مع القوى العظمى المشكلة لقضايا لا يمكن التعامل معها إلا من موقع التابع أو المعتدى عليه ، هذا حاضرنا ،أما المستقبل فمجهول ،

ولكنه منذر بكل العواقب المحتملة ،إذا ظل هذا الخيط ممتدا على استقامته من الراهن إلى الآتى . وهو ما يجعل ثقافتنا تدور فى هذا الإطار الكارثى محاولة إيجاد مخرج ، فتنقسم على نفسها إلى مناد بابتعاث القديم وإعادته للحياة (ففى أيامه سدنا العالم وأزدهرت حضارتنا) وقائل بضرورة تجاوز هذا القديم لإختلاف شروط إعادة انتاجه عن زمنه التاريخى والإتصال بالمنجز الثقافى والعلمى الراهن ، ففى ذلك خلاصنا فى الحاضر ورهاننا على المستقبل .

ولن أدخل فى تفاصيل تتعلق بدواعى كلا الطرفين ، ولكن سأقول أن كليهما يقف على أرضية فكرية وأيديولوجية مغايرة للآخر ، وأن انقسامهما ليس وليد مجرد الاختلاف فى وجهات النظر .

وليس من شك فى أن هذا الاختلاف هو الذى يقف وراء التناحر القائم بين كل من النزعتين التقليدية والحداثية ، فى مجال الشعر . فالشاعر العربى الحديث - كما يقول غالى شكرى - محاط اليوم أكثر من أى وقت مضى بقوسين كبيرين يحيطانه من جميع الجهات فهو أولا محاط بتراث محدد فى الفكر والشعر وهو ثانيا محاط بأغلبية قارئة تمثل لحظات منحطة فى حضارتنا هى لحظات التخلف المرعب والنكسة المريرة . وبين هذا الواقع الصخرى ،والمثال البللورى المتاح له فى قراءة الشعر الغربى الحديث ، يتمزق كما لم يتمزق أحد فى تاريخنا (٦).

وهو يقصد " بالأغلبية القارئة " التى تمثل لحظات منحطة فى حضارتنا " تلك النخبة القارئة التى تربى ذوقها على نموذج شعرى وأدبى محدد تكون عند محاولة إعادة بعث التراث القديم المتمثل فى مدرسة البعث والإحياء ، وهو النموذج الذى كان رغم ما يمثله من دلالة على فترة تاريخية مشرقة بمعايير زمانها - يمثل تجسيدا بالغ الدلالة على المفارقة الثقافية - الواقعية التى نحياها ، فبينما كنا نعيش فى القرن التاسع عشر أو القرن العشرين إذا بنا يستهوينا شعر ينتمى إلى ما قبل هذا التاريخ بألف وثلاثمائة عام على الأقل ، وهو ما يعنى أننا نمارس قطيعة واضحة مع مواضعات عصرنا وأطروحاته التقنية والمجتمعية ، ومن ثم الجمالية - الأدبية المحددة . وبما أن هذا الموقف كان يمثل رد فعل مباشر لا حساسنا بوطأة التبعية والاستعمار ومن ثم الرغبة فى التمسك بتراث يمثل أزهى لحظات تاريخنا ، فإن هذا الموقف بذاته يبرهن على إحساسنا بالتخلف والدونية وهو ما عبر عنه غالى شكري بأن تلك الأغلبية القارئة تمثل لحظات منحطة هى لحظات التخلف والنكسة المريرة ولا يعنى ذلك أن غالى شكرى يهجو ذوق حاضرنا فى مجال القراءة ، ولكنه ببساطة ، يوصف دلالة هذا المسلك المتولد عن الإحساس بالتخلف المرعب والنكسة المريرة ، ومن ثم يصبح هذا الواقع بتلك السمات يمثل واقعا صخريا ، أى غير قابل للتعامل المرن بما يجعله لا يتيح فرصة التعامل مع الجديد والمجاوز . بينما على المستوى الآخر يوجد "المثال البللورى" الذى يمثله الشعر الغربى الحديث ، وهو المترجم ، "والمنطلق من - ما تطرحه اللحظة الحضارية المعاصرة من رؤى ومفاهيم وأفكار ، وأيضا إمكانيات تذوقية معينة" .

ومن الواضح أن غالى شكرى بهذا النص ، يطرح شكل الشاعر الحديث المنطلق من أزمة الثقافة العربية المعاصرة، فهى حتى الآن غير قادرة على إيجاد صيغة محددة واضحة المعالم للتعامل مع هذه الوضعية الحرجة ، كما أنه بذلك يطرح مشكل المتلقى الحديث ، الذى أصبح بوعى أو دون وعى غير قادر على تجاوز نموذجه الموروث ، وهو ما يجعل هذا الشاعر مأزوما



على نحو يدعو للرثاء . فإذا تأثر بالرؤيا الحديثة التى لايربطه بها الجانب الانسانى العام (٧) فإنه يصبح غير قادر على الاتصال بالتجربة الجمالية المحلية الغائرة فى الذوق والوجدان الوطنيين . وإذا اتصل بالتجربة الجمالية المحلية وحاول تلبية احتياجاتها الجمالية فإنه يعيد انتاج تقنيات وأساليب قديمة منفصلة عن عصره وعن تكيفاته الوجدانية والروحية الخيالية المتماسة مع الراهن فى الثقافة الإنسانية .

وإذا كان ما يباعد بيننا وبين الحضارة المعاصرة ، هو وضعيتنا الحضارية التى كتب عليها الانقطاع عن تطورها الذاتى خلال ما نسميه بعصور الانحطاط ، ولم تتمكن تلك الحضارة أن تنتج بفاعليتها الذاتية نموذجها الفنى والجمالى العصرى فإنه قد يتبادر إلى ذهن البعض أنه يمكن استيراد المدارس الشعرية إلى جانب استيراد السلع وأنه من الممكن تطبيق هذه المدارس بنفس القدر من النجاح الذى يمكن به استخدام تلك السلع ، وهو الأمر الذى يحدث مفارقة غير منتظرة ، الا وهى تضخيم الاحساس بقول غالى شكرى " بالإنفصام القائم بين الواقع الخارجى والواقع الداخلى عند الإنسان المثقف " وهو ما يجعل الشاعر العربى الحديث يشعر بانه " يقف على فوهة بركان يغلى منذ مائة عام بتفاعلات غريبة معقدة ،منفصلة عن ركب الحضارة الإنسانية فى ذروة تعبيرها الفنى بأوروبا ، مما لا يقل عن أربعة قرون ، وهى المسافة التاريخية بين نهضتهم ونهضتنا " (٨) إن هذا الشعور بالانفصام ليس وليد الشعور بالانتماء لأى منهما دون الأخرى ، ولكنه تحديدا ناتج عن عدم القدرة على الانتماء إليهما معا وفى وقت واحد ، اللهم إلا إذا قام بعملية توفيق " مصطنع أو أصيل " بين احدث منجزات التكنيك الغربى والتجربة المحلية الغائرة فى الوجدان العربى . وهذا إذا تم فى رأيى فلن ينتج إلاحالة من المراوحة غير المتحققة على أية جبهة منهما . ولعل هذا هو ما يؤدى إلى هذا الإحساس الذى يصفه غالى شكرى بانه " يقف على فوهة بركان يغلى (....) بتفاعلات غريبة ومعقدة" تترجم هذه الحالة القلقة والتى لا تعرف لها مستقرا ولا ملجا



العقاد

وإذا كان من الضرورى التماس مع منجزات الحضارة المعاصرة من تكنولوجيا وفكر واتجاهات فى الابداع الشعرى ،فإنه لا مناص من أن يكون اللقاء مع هذه المنجزات ، لقاء التفاعل وليس الأخذ دون العطاء ، وهو ما يستتبع

بالضرورة أن يكون لدينا ما نعطيه . ولن يتم ذلك في رأيي إلا إذا عملت الحركة الشعرية المعاصرة على تلمس روح اللحظة التاريخية الروحية المعاشة في واقعنا دون ادعاء ودون تزييف .

إن هذا يعني أن الشاعر لا ينبغي له أن يكون متابعا لمواضعات محددة ، سواء كانت محلية أو أجنبية ، فالابداع يفترض بداية رفض التقليد . وأي تصور بأن هناك نموذجا أو مثلا أعلى للشعر سواء كان ذلك كامنا في تراثنا أو في تراث الآخرين ، أي القول بوجود شكل فني مثالي أو نموذجي مفروض على الإبداع بصورة مسبقة ، إنما يعني أنه صادر عن نظرة آلية ترى في اللغة والشكل الفني "وعاء" جاهزا ، كما تقول خالدة سعيد (٩) أو مجموعة من المفردات والتراكيب ، القادرة على استيعاب أي محتوى وتلبية كل الاحتياجات ، من هنا فلابد إعادة الاعتبار لمفهوم "الابداع" والنظر إليه على أنه جوهر فاعل في عملية إنجاز العمل الفني ، بما يعني أنه عملية خلق ومحاولة بداية ونحن في أمس الحاجة الى ذلك والآن في ظل هذه الوضعية السابقة وكحل للمشكل الذي تمثله .

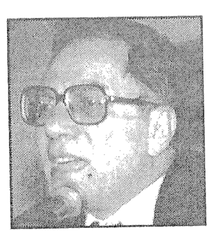
فالابداع لغة : "هو إيجاد الشيء من العدم " ويقول المعجم الوسيط : " أنه أخص الخلق وبدعه بدعا ، أي انشاه على غير مثال سابق (١٠) وهوالأمر الذي يعني أن الحداثة (من الوجهة العامة لدلالة اللفظ) مكون أساسي ، بل وجوهري من مكونات الإبداع . ودون الخوض في دراسة مكررة لنظريات الإبداع (١١) المختلفة فإننا نستطيع أن نقول بقدر من الثقة أن الإبداع إنما هو ناتج ضروري عن وضعية مباينة ومفارقة بين الواقع القائم والذات ، سواء الفردية أو الجماعية إلى واقع غير متحقق ، وهذا الفهم بالتحديد هو ما يفتح المدى أمام خيال وروح الشاعر ليخلق بناء قادرا على إيجاد التواؤم والتوازن مع حاضره . فالشاعر ينطلق من رؤية معينة للعالم ، حسب جو لدمان ، مبنية على "وعي قائم" محدد لدى جماعة إنسانية محددة وصولا إلى تحقيق "وعي ممكن" عبر التجربة الجمالية - الفنية (١٢) وهو ما يقترب ، بدرجة ما ، مما تطرحه خالدة سعيد من أن الأدب لابد أن يعبر عن تعارض أو انقطاع معين بين الواقع القائم وطموح الذات (الفردية والجماعية) إلى واقع غير متحقق " وهي ، من ثم ، تستنتج من ذلك أن كل تعبير فني إنما هو حركة توتر بين راهن ومحتمل ، بين قديم وجديد، حيث يصبح العمل الفني عندها هو حصيلة تفاعل" بين المشروع الاساسي للقول (أي طموح المبدع إلى التموضع في شكل تعبيري قابل للإيصال مع بقائه بدءا) وبين المادة (اللغة من حيث هي موروث فني وفكري " . وما دام هو كذلك فإن المبدع " لا يحقق طموحه إلى البدء من عدم وينتهي إلى إنتاج علاقة جديدة وصيغة جديدة ، تتجاوز النماذج المألوفة " (١٣) مما يعني على وجه التحديد أن أقصى ما يمكن أن يحققه الشاعر هو طرح دلالات مبتكرة وقادرة على سبر غور أعماق جديدة في الإنسان والعالم وارتياد آفاق جديدة لهما معا وهذا يعني من ناحية ثانية أن الشاعر لا يمكن أن يبدأ من عدم فهو يرتكز على مادة تاريخية سابقة على وجوده ولم يبتكرها (تلك هي اللغة) وكل ما يستطيعه (وهو كثير بالقطع) أن يمنحها قيما معنوية ودلالات تعبيرية - شعورية وإنسانية ومعرفية جديدة ، من خلال بنائه الابتكاري الذي يتجاوز النماذج المألوفة .

- ٢ -

تلك إذن هي البنية الحداثية التي تصر .. على أن تصبح القيمة المعيارية للشعر مرهونة بتحقيقه لمفهوم التجاوز و التخطي ، ذلك المفهوم الذي يقوم على

مهمة تفجير الطاقات التعبيرية للغة وللخيال معا وذلك في مقابل البنية التقليدية التي تجعل القيمة المعيارية لمدى إجادة الشاعر هي إعادة إنتاج القديم والتنويع على نماذجه المستقرة سلفا.

فالنظرة التقليدية للإبداع الشعرى (بخاصة) تجعله لازمانيا ولا تاريخيا ، فقد اكتمل بناؤه على أيدى القدماء وأصبح غنيا عن أى تطور أو تجديد ، ولا شك أن هذه النظرة تستمد صحتها من خلال تصورها الخاص للزمن ، ذلك الذى لا يتحرك ولا يتطور وإن تحرك فهى حركة دائرية مراوحة بحيث تصبح في النهاية ذات طابع سكونى (استاتيكى) جامد ، يقول مصطفى صادق الرافعى في كتابه "تاريخ آداب العرب" أكثر المدافعين بلاغة عن البعد الدينى للغة العربية ، أنه " لايرى في تعاقب ما يسمى بالعصور الأدبية غير سقوط رجال أو قيام "رجال " (١٤) وهو ما يعنى بإلغاء لتطورية التاريخ بل إلغاء للتاريخ نفسه والخروج على الزمن .إن هذا التطلع إلى اللازمنى إنما هو محاولة للخلاص من فاعلية التاريخ الزمنية نفسها ، ومن هنا جاء الإلحاح على إنقاذ ما يشكل العنصر الجوهرى للنظرة السلفية من سلطان التحول التاريخى ، وذلك بالتاكيد على ارتباط اللغة


غالى شكرى


عبد المعطى حجازى

بالقرآن الكريم وهو ما يحتم تجريدها من الأرضى والدنيوى وإلحاقها باللدنى والخالد . وهو ما يسبغ عليها تلك القداسة الدينية بما لا يسمح بالمساس بها أو التعامل الحر مع قيمها التعبيرية . يقول الرافعى مرة أخرى في كتابه "تحت راية القرآن" :

" إن هذه العربية بنيت على أصل سحرى يجعل شبابها خالدا عليها ، فلا تهرم ولا تموت . لأنها أعدت من الأزل فلكا دائرا للنيرين الأرضيين العظيمين : كتاب الله وسنة رسول الله صلى الله عليه وسلم ، ومن ثم كانت فيها قوة عجيبة من الاستهواء كأنها أخذة السحر ، لا يملك معها البليغ أن يأخذ ويدع" (١٥)

إن إدخال اللغة على هذا النسق في إطار اللازمنى واللاتاريخى يعكس رعبا غير مبرر من التحول ومن التاريخ ، من ثم ، من الجديد والمحدث . فالتاريخ مفهوم إنسانى وما هو فوق التاريخ لا بد أن يبدأ ، حسب ذلك ، من التطور أى التغير والتحول . غير أن الأخطر هو أن هذه الصفة اللازمانية للغة العربية قد انسحبت على ما كتب بها حتى في المرحلة التي عدها الإسلام "جاهلية" ولكنها وصلت على مستوى نقائها اللغوى (قبل دخول شعوب غير عربية في الإسلام" في إطار المقدس الذى لا ينبغى المساس به ، ولعل في النص الذى أوردته لابن قتيبة في صدر هذه الورقة دليل واضح على ذلك من حيث أنه إذا كانت اللغة قد سلمت من التغير ، أو ينبغى لها ذلك ، فلا بد أن تسلم الأشكال الشعرية المرتبطة بها هى الأخرى ، وهذا أمر مفهوم بالنسبة للنزوع نحو الحفاظ على الأنا الجماعية التي يمثل الدين واللغة رابطهما الجوهرى (١٦) ومع أن الشعر الجاهلى يخلو من أى مضمون دينى إسلامى فقد اعتبر المساس به قضية دينية توجب على

مقترفه العقاب . ولعل ذلك كان وراء اتهام طه حسين بالكفر والإلحاد لأنه شكك في الشعر الجاهلي فقد وجه الطعن إلى كتابه من منطلقات دينية رغم أنه يعالج قضايا أدبية ونقدية !! وأتصور أن المعنى الكامن وراء ذلك هو أنه ينبغي حماية الماضي ككل متماسك . بل إن مجرد القول بمبدأ التطور من خلال فكرة العصور الأدبية يتعرض للهجوم كما رأينا في عبارة مصطفى صادق الرافعي السالفة الذكر ، وربما كانت فكرة العودة إلى القديم من خلال مرحلة البعث والإحياء تمثل جهدا في هذا الإطار المحافظ . حيث ترى خالدة سعيد أن تلك المحاولات التي ترمي إلى العودة إلى الماضي عن طريق التشبه به تبطن اعتقادا بأمور أربعة :

الثاني : هو إمكان إلغاء التجارب الإنسانية المتراكمة وما عبر عنها ، أو محو الفساد عن طريق محو قرون الانحطاط والعودة إلى زمن سابق.

الثالث : الاعتقاد بوجود خصائص عليا مثالية قائمة في الماضي قادرة على الانبعاث في الحاضر بكامل بهائها . أو بريئة من فعل الزمن ، أي مطلقة يمكن الرجوع إليها .

الأول : القدرة على تجاوز القرون إلى نقطة مضيئة يختارها دعاة العودة .

الرابع : أن العودة ممكنة عن طريق استعادة الأشكال التي عبرت عنها تلك الخصائص المطلقة وسواء كانت أشكالا أدبية أو أشكالا سياسية اجتماعية " ثم ترتب على ذلك أن :

" كل تجديد لا بد أن يصطدم بهذا الموقف من الزمن اللاتاريخي (١٧)

ومن ثم يصبح التجديد هو ما ينفي هذه الرؤية للتاريخ ، وأن تحرير التعبير مرهون بانتزاع أشكاله من أسر هذه الرؤية المطلقة ، التي لاتؤدي إلا إلى الدوران اللانهائي في حركة الزمن المنقطع عن عصرنا وزماننا . وأتصور أنه عند هذا الفهم تلتقي معظم الاتجاهات التي طرحت شعار الحداثة . فحرية التعبير هنا لا تتم على المستوى القانوني أو السياسي ، ولكنها تتم على مستوى نزع السقف المقدس الذي يمنح المنتج الشعري القديم تلك الهالة الدينية التي تحيط به وتجعله امتداد الزمن لانهائيا وسطوته المعنوية مطلقة بما يجعله قادرا على محاكمة الحديث ونفيه لأنه لم يات على غراره . تحرير التعبير إذن ، هو تحرير للإبداع الشعري ، الذي يعني بدوره ، تحرير الطاقة الابتكارية عند الإنسان العربي عامة .

إن الإبداع ، في الأساس ، بناء جديد كما سبقت الإشارة ، وقد يكون تصحيحا لما هو قائم ، وهو في كل الأحوال تجاوز له

البنية الحداثية تصر على أن تصبح القيمة المعيارية للشعر مرهونة بتحقيقه لمفهوم التجاوز والتخطي

وانطلاق إلى خارجه ، ولذلك لا ينبغي أن يكون مجرد صدى وإلا فقد صفته الإبداعية وقدرته على الكشف والارتياد . تقول خالدة سعيد : " القبض على التناقض ، الهجوم على المستقر الراكد ، خرق العادة ، هذه هي لغة السلب ، وهذا ما يستنبط الحي من الدنيا ويسقط المستنفذ . هذا الحي الجديد ليس مجرد تنويع على القديم بل هو معارضة له ، أو رد عليه ، لكن هذا لا يعني أن المتولد الجديد لم يكن كامنا في القديم في حالة إمكان " (١٨)

والمقصود بمفهوم "السلب" هنا الهدم والخروج على المألوف ، حيث اقترن "بالقبض على التناقض" والهجوم على المستقر الراكد " وهذا يعني أن هناك

جانبا آخر نستطيع أن نسميه نحن "لغة الإيجاب" في مقابل "لغة السلب" التى أوردتها ، لغة الإيجاب تلك هى المتمثلة فى جانب البناء أو الجانب الإيجابى ذلك الذى يشكله الشاعر باستيلاده للجديد " وذلك قولها بعد ذلك مباشرة :

" المبدع هو الذى يقرأ الواقع الراهن أو الماضى والتراث ويعارض هذا بالحلم وموقعه السلبى من الواقع يتمثل فى رؤية المتناقضات ، مستولدا الجديد " (١٩)

وأتصور أن ذلك فى صالح التراث أولا وأخيرا لأنه يضمن له الاستمرار والحيوية ،كبديل عن " تحنيطه " (حسب عبارتها) بالتقليد والتكرار فيقضى عليه بالعقم .

- ٣ -

الابداع على هذا النحو عملية معرفية ، متواصلة متجادلة ، ليس بمعنى الحفظ وإعادة الإنتاج أو التصنيف وذلك لأنه ليس وصفا أو نقلا لما هو قائم ، أو ترصيعا له أو تنويعا عليه ، ولا ينبغي له أن يكون كذلك ، لأنه ضد كينونته ذاتها . بل الإبداع عملية معرفية بمعنى الكشف والبحث المستمرين بشكل دائم ومتواصل . فالوصف في جوهره فعل محافظ " لأنه إعادة انتاج لما هو موجود مسبقا سواء كان الموصوف شكلا أم فعلا ، أم قيمة "(٢٠) فموقف الوصف لا يبقى للكاتب إلا المحاكاة بالمعنى الأفلاطونى وهو مايفترض وجود مثال سابق أرقى وأكثر سموا وعلى الواصف الوقوف أمامه مقلدا ومحاكيا ولأنه لا يأتى بجديد لأن موضوع الوصف قائم بالفعل ، فيصبح دوره هو التجويد من الناحية التقنية الخالصة ، ولعل ذلك الفهم هو الذى يقف وراء تسمية العرب لفنى الشعر والنثر بكونهما "صناعة" (لاحظ تسمية كتاب "الصناعتين" لأبى هلال العسكرى) وهو بذلك يحيل إلى معنى تطبيقى متعلق بالأسلوب والصياغة ، أما الإبداع فهو نقيض ذلك ، من حيث هو كشف وتجاوز للمثل المتحققة وإبتكار لمثل جديدة قابلة هى الأخرى لأن تنقض .

> **الإبداع عملية معرفية بمعنى الكشف والبحث بشكل دائم متواصل**

وهذا ما يؤدى فى رأى خالدة سعيد إلى حركية العلاقة بين الإشارة (سواء كانت كلمة أو رمزا أو صورة أو أسطورة) وبين الدلالة التى تحملها . وهو ما يؤدى إلى حركية الشكل .

إن هذه العلاقة الحركية المتغيرة عندها ، هى مفصل التجدد والنمو والمسافة القائمة بين المتحقق ، المبدع هى مسافة الحرية التى يمكنها أن تجعل كل متحقق منطلقا لإنجاز جديد وهدفا لإعادة النظر فى نفس الوقت ، وتجعل الإبداع الشعرى فى حالة صيرورة دائمة ، بما يتناقض والثبات الذى يؤدى إليه الوصف : "لهذا كان كل إبداع تصورا لطبيعة ثانية ،لا وصفا للطبيعة المألوفة " (٢١) فلابد من ابداع علاقة وتوليد حركة تتجادل مع ماهو راهن وتستشرف ما هو غائب فى نفس الوقت ، وقادرة على إثارة المخيلة نحو حضور آخر أبهى وأكثر إنسانية فى مقابل الحضور الطبيعى الشيئى لمكونات العالم وعناصره .

ومن هنا فإنه إذا كانت لغة الوصف هى لغة "الأنا الجماعية" الكاملة المعصومة (التى أشرت إليها آنفا) فإن لغة الكشف هلى لغة الذات الجماعية التى تتكامل عبر التاريخ فتنفجر طاقاتها ويتبدى وجهها الإنسانى الفاعل المتطور الحى ، تقول خالدة سعيد "إن لغة الكشف هى التى تضىء التجربة التاريخية للجماعة ، تطرح الأسئلة ، تبتكر الرموز وتستشرف المستقبل "(٢٢) وتقول فى

موضع آخر "إن الحداثة : تقتضي خطوة أخرى ، هي انتقال الشاعر من موقف الواصف الذي يخبر ويرسم ما كان أو ما تحقق إلى موقف الفاعل الكاشف المغير ، بهذا يمارس الشاعر دوره الحقيقي ، أي يصير ضمير الجماهير وناقل الشرارة المضيئة المغيرة الخالقة : يبلور أشواق الإنسان حين تكون بعد في قرارة الحلم ، يوسع مكتسبات الخيال في أرض المجهول ، يوسع أبعاد العقل بما يضمه إليه من أصقاع الحلم واللاوعي (٢٣)

وعلى هذا تصبح المغايرة عما هو قائم والحركة الحرة الطليقة للخيال ولطاقة الابتكار والإبداع وعناصر الحداثة الشعرية ، وهو الأمر الذي يتطلب أن تكون الصورة الفنية مجاوزة لمفهوم الوصف أو النقل عما هو قائم ، وصولا إلى تخليق عالم آخر قائم بذاته ، يعتمد على المغامرة العقلية واكتشاف المجهول على مستوى التصور والرؤية .

فلا تقوم الصورة الشعرية الحداثية على عنصر المشابهة الحسية الذي احتفى به القدماء وإنما تقوم على كونها إبداعا خالصا للروح . كما يقول بيير ريفيردي ، وهي : "لا يمكن أن تتولد من التشابه . وإنما من التقريب بين حقيقتين متباعدتين كثيرا أو قليلا . وكلما كانت الصلات بعيدة أو دقيقة كانت الصورة أقوى وأقدر على التأثير ، وأغنى بالحقيقة الشعرية (٢٤) وهو ما يفترض أن الشعر هو الذي يكتشف العلاقات بين عناصر الصورة بجسارة خيال وقدرته على التركيب وليس بحواسه كما كان يفعل الشاعر القديم . وهو ما يجعل الشاعر الحداثي قادرا على طرح العميق والخفي وغير المرئي من عناصر الوجود .

إن القصيدة بذلك تمثل أرضا بكرا يلتقي عندها أو عليها الشاعر والقارىء ، وهو ما يمنح القارىء فرصة ممارسة القراءة الإبداعية ، وينقله من مجرد موقع المتلقي إلى موقع الفاعل والمبدع الجديد للنص . فإذا كان الشاعر هو واضع النص ، فكل قارىء يعيد خلقه .. من جديد أي يملؤه بتأويله الخاص ورؤيته الشخصية . وهذه القصيدة بذلك لا تناسب "القارىء الكسول" بتعبير خالدة سعيد ، هذا القارىء الذي لا يرى في القصيدة إلا ما يدغدغ حواسه ومشاعره ويحيي لديه الرغبة في الإجترار والمراوحة في إطار المألوف . . إن ذلك القارىء الذي " يطلب من الشاعر ترنيمة تهدهده أو تطربه لا يكون في مستوى الشعر ، إنه قارىء يتمسك بدوره السلبي ، يرى أن الشاعر يقوم على تقديم الشعارات أو الحكم الناجزة والتجارب المكتملة والمنمنمات المجموعة بعناية ، فيتلقى كبسولة جاهزة مغلقة "(٢٥) هكذا تفترض القصيدة الحداثية سعيا مقابلا من القارىء نحو تلقيها وتأويلها والتعامل معها على أنها نص مفتوح على كل الإمكانات الرؤيوية والمعاني المتولدة هل نكون بذلك قد أوجدنا حلا لأزمة العلاقة بين الشاعر والمتلقي ؟ أشك بذلك ، وإن كنت أتصور أن استمرار وتعاظم الابداع الشعري الحقيقي والأصيل والمتحرر من أسر الأطر الشعرية (أو الفكرية) القائمة ، سواء في الخارج أو في الداخل ، والقادر على ممارسة دوره الإبداعي المجاوز والمدهش المثري لعقل ووجدان وخيال المتلقي ، أقول هذا الإبداع هو وحده القادر على استعادة القارىء مرة أخرى إلى مساحة الشعر ، متخلصا من ادران التقاليد الشعرية الصحراوية القديمة والقادر على تحقيق إنجاز شعري عبقري قادر على الوقوف الندي متجاوزا ومتفاعلا ومتجادلا بثبات مع ثقافة عصرنا . إن هذا الطرح الشعري لقادر ، بذات الوقت على أن يكون عنصر تغيير حقيقي في واقعنا الثقافي باتجاه أفق حضاري أكثر استنارة ورحابة وحرية .

الهوامش:

١ ـ أنظر أبو بكر محمد بن يحيى الصولى ، أخبار أبو تمام ، تحقيق خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندى ، المكتب التجارى ، بيروت ، بدون تاريخ ، ص ٧٢

٢ ـ الشعر والشعراء ١ ـ٢ دار الثقافة بيروت ، ١٩٦٩ ، ص ١٠

٣ ـ الآمدى . الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى ، تحقيق السيد صقر ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٦١ .

٤ ـ أنظر عباس محمود العقاد وابراهيم عبد القادر المازنى ، الديوان ، دار الشعب القاهرة ، ط ٣ د.ت ص ١٧ ، ١٨ ، ٢٠ ، ٢١ .

٥ ـ أنظر غالى شكرى شعرنا الحديث إلى أين ، دار الشروق القاهرة ، ١٩٩١ ، ص ٥١

ويقول الأستاذ عبد المنعم عواد يوسف فى مقدمة ديوانه "وكما يموت الناس مات "الصادر عن جماعة نصوص ٩٠ ، ١٩٩٥ أنهما قدسافرا بعد أن تعهدا بإلقاء قصائد عمودية .

٦ ـ نفسه ص ١٩

٧ ـ نفسه ص ١٨

٨ ـ نفسه ص ١٩

٩ ـ د . خالدة سعيد ، حركية الإبداع ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ١٢

١٠- المعجم الوسيط ط ٣ ص ٤٥ لمزيد من التفصيل حول النظريات المختلفة للإبداع .

١١ ـ أنظر د . محمد غنيمى هلال ، النقد الأدبى الحديث ، دار نهضة مصر ، القاهرة د . ت

ـ سحر مشهور مجلة فصول المجلد العاشر

ـ على عبد المعطى محمد "مشكل الإبداع الفنى رؤية جديدة" ، القاهرة ، دار الجامعات المصرية ١٩٧٧

ـ د . مصطفى سويف الأسس النفسية للإبداع الفنى ، القاهرة ١٩٨١ .

ـ جورج بليخانوف ، الفن والتصور المادى للتاريخ ، ترجمة جورج طرابيشى ، بيروت ، دار الطليعة ١٩٧٧

ـ الواقعية الإشتراكية فى الأدب والفن ترجمة محمد مستجير مصطفى ، القاهرة دار الثقافة الجديدة ١٩٧٦ .

١٢- أنظر لوسيان جولدمان ، الوعى القائم والوعى الممكن والمادية الجدلية وتاريخ الأدب ، كجزئين من كتاب بعنوان البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٤ ص ١٣ ، ٣٣

١٣ ـ خالدة سعيد السابق ص ١٣

١٤- عن خالدة سعيد ص ١١

١٥ ـ مصطفى صادق الرافعى ، تحت راية القرآن ، القاهرة ، ١٩٦٣ ص ٢٩

١٦ ـ لمزيد من التفصيل حول الأهمية الدينية للغة أنظر أدونيس (على أحمد سعيد) الثابت والمتحول ، الكتاب الثانى ، دار العودة ، بيروت ط٢ ١٩٧٩ ص ٤٤ وما بعدها .

١٧ ـ خالدة سعيد ص ١٢

١٨ ـ نفسه ص ١٤

١٩ ـ نفسه ص ١٤

٢٠ ـ نفسه ص ١٥

٢١ـ نفسه ص ١٥

٢٢ ـ السابق ص ١٨

٢٣ ـ السابق ص ٩٢

٢٤- نقلا عن .د. على عشرى زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، القاهرة ، مكتبة دار العلوم ١٩٧٨ ص ٧٢

٢٥ ـ خالدة سعيد ، ص ٩٤


صلاح عبد الصبور

رؤيا الشاعر ومكانتها في التقويم النقدي المعاصر

نقد

د. نديم نعيمة

لعل من المفيد فى مطلع البحث أن نشير إلى حقيقة قد تبدو بديهية وهى الفرق فى العمل الأدبى بين دور الشاعر ودور الناقد. هم الشاعر أن يصدر القصيدة أو العمل الشعرى كلاًّ ناجزا، أما الناقد فهمه أن يعمد إلى ذلك «الكل» فيدرسه محللا ومجزئا ومعللا ومصدرا للأحكام. هم الأول من الجزئيات تحويلها إلى «كل» وهم الثانى من «الكل» فى عملية دراسته، كيف ينحدر به إلى أجزائه المكونة.

قد يبدو من هذا التمييز أنه محتوم على العلاقة بين الشاعر والناقد أن تكون عبثية مفرغة قوامها أبدا عود على بدء مما يبرر حكم بعضهم على الناقد بأنه كائن طفيلى.

قد كان الأمر كذلك لو أن الكثرة إذا جمعت فى «كل» ظلت فيه هى إياها قبل أن تجتمع، أو لو أن الكل إذا أعيد إلى عناصره المكونة ظل فيها بالقدر الذى كانه قبل أن يفكك.

من القواعد الراسخة فى علم الديناميكا الحرارية THermodynamics واحدة تقول: الكل هو دائما أكثر من مجموع الأجزاء التى يتكون منها. إذا صح هذا فى علم الفيزياء الحرارى، فهو لا شك صحيح وبديهى فى سائر الكائنات، والحى منها على وجه الخصوص. فالشجرة مجزأة ليست شجرة بل حطبة، والأرنب أو القرد أو الإنسان مشرحا تحت



جبران خليل جبران

مبضع الجراح، جثة يعرف الجراح أجزاءها المكونة ، أما سر الحياة فيها فيفلت ولا يقتنص ، يكشف الجراح عنه ولايكشفه هو.

* * *

فالقصيدة أسوة بغيرها من أشياء الوجود، هي قطعا أكثر من مجموع أجزائها ومكوناتها. فهذه المكونات قبل تجمعها لم تكن القصيدة، لم تكن لامية العرب مثلا أو فتح عمورية، أو الحدث الحمراء. فالحدث الحمراء بقائدها والاتها وأفراسها ودمائها وحتى بجميع ما استثارته أو يمكن أن تستثيره مشاهدها في النفس من انفعالات كانت هناك بالمتنبي وبدونه. كذلك كانت اللغة بألفاظها وتراكيبها وموسيقاها ومجمل تاريخها وتراثها وإمكاناتها . كما كان مقدرا لكل هذا أن يبقى بعد القصيدة وبدونها ما بقيت الناس والمشاعر والبطولات والحروب والدماء والهازم والمهزوم. ولعل هذا مادفع الجاحظ ، أحد أشد قدمائنا نفاذا نقديا، على قلة مابلغنا من نقده، إلى مقولته الشهيرة عن المعاني المطروحة في الطريق. ولكن هذا الخبط من الأشياء «المطروحة في الطريق» وقد تحول بالمتنبي ومن خلاله إلى مولود سوى هو القصيدة، لم يعد قطعا هو إياه قبل أن تولد ولا هو إياه بعد أن ولدت . لقد أعطى ذاتا فاضحي بها ومن خلالها أكثر بكثير مما كانه قبل أن يأتلف وأقل بما لا يقاس مما سيكونه لو قيض له بعد ائتلافه من يعين نثره فينتثر.

هذا «الأكثر» في القصيدة، أو هذه الذات أو هذا السر الذي بسحر كيميائه تتحول الكثرة إلى وحدة ، هو الذات الرائية، أو ما يمكن أن نطلق عليه اصطلاحا رؤيا الشاعر. وهذه الرؤيا في حقيقة أمرها هي إياها القصيدة وسرها وحقيقتها . وهي من أجل ذلك محور العمل النقدي وهمه وغاية منتهاه. فالناقد الحق، ككل دارس أو مشرح أو محلل إنما همه من الأجزاء ليس الجثة، بل أن يعبر من خلال تشريحه لها إلى السر الذي كان جامعا للأجزاء ، عالما أن أقصى ما يستطيعه هو الكشف عن ذلك السرمن غير أن يستطيع له تحليلا.

* * *

لعل هذا بالضبط ماد فع الآمدي ، وهو يحوم حول سر الروعة في العمل الشعري إلى أن يوصل الناقد والنقاد إلى منطقة «اللاتعليل». فكأن النقد العربي القديم الذي استنفدت طاقاته قضية اللفظ والمعنى، قد بدأ يصل من خلال بعض أفذاذه إلى أن العمل الشعري هو أكثر من مجرد لفظ ومعنى، حتى ليكاد عبد القاهر الجرجاني يخرجه من هذا الإطار ليجعله في تلك الوحدة الناظمة للاثنين معا، اصطلح على تسميتها «الصورة» .

فإذا اعتبرنا أن الصورة ليست هي المعنى ولا هي اللفظ، بل هي الجامع بينهما من غير أن تكون إياهما، لم تبق سوى خطوة يسيرة وينتقل النقد العربي كما لم ينتقل فعلا في ماضيه من الصورة إلى «القوة المتصورة» ، ومن الجسد المرئي في القصيدة إلى «الخيال الرائي»، أو إلى تلك النفس الهابطة على ذاك الجسد «من المحل الأرفع» كما في عينية ابن سينا.

مثل هذه الخطوة لم تكن سهلة في تراث نقدي قديم ألح على النظر إلى الشاعر والشعر باعتبارهما صانعا وصناعة لا باعتبارهما خالقا ومخلوقا. فالخلق يقتضي اعتبار الشعر عملا رؤيويا يصنفه من المنظور النقدي الأدبي في مصاف الإعجاز. إلا أن هذه النظرة الرؤيوية ، وقد غدت من أهم مرتكزات النقد الحديث لا تبدو أبدا غريبة عن روح التراث العربي.

* * *

يروى عن النبي لما انشد له بيت طرفة: «ستبدى لك الأيا م ما كنت جاهلا» انه قال : «هذا من كلام النبوة». ينطوي هذا المأثور عن الرسول، إن نحن قرأناه من

منظور أدبي، على إمكان أن يندرج العمل الشعري من حيث النوع في باب الوحي وأن يخلع على الشاعر من حيث طبيعة عمله جلباب نبوي . فيكون من شأن هذا المأثور عن الرسول أن ينتقل بالمسألة النقدية من إطارها الكلاسيكي إلى صلب الفكر النقدي الحديث لا بالعربية وحدها بل في سائر الآداب. فما أن يلتفت إلى الشاعر كترجمان للأسرار البدئية، حتى تصبح القيمة الأولى في عمله لا للموجود بل للقدرة الرائية التي حلت فيه ومنحته الوجود ، لا للغة المخلوقة بل للغة البدئية الخالقة، أو «للكلمة الرمز» على حد تعبير الفيلسوف الوجودي هايدغر، التي هي جوهر الشعر، بل الشعر نفسه. من هنا كان اهتمام النقد الحديث بالرمز الشعري وبالأسطورة والنقد الأسطوري، مما يجلو حقيقة الأسطورة البدئية وتجلياتها على مر الزمن كما عند فريزر في القرن الماضي ويونغ وشتراوس وكاسيرر في القرن العشرين. وهكذا لا يعود الشعر عملا نظميا يصنف في باب الجمال بل يغدو عملا كشفيا يندرج في باب النبوة.

* * *

عندها يصبح هم النقاد في القصيدة ليس المعنى أو المبنى بل تلك الرؤيا الحالة فيها معنى ومبنى والمتحولة بها إلى إلى رمز كوني، أو إلى ما يسميه النقاد والشاعر الانكليزي «العيني المطلق»: يحل المطلق البدئي في القصيدة العينية الزمنية فيكتسب حضورا وخصوصية وفعل حياة ومعاصرة، ويتحد العيني في القصيدة بالمطلق فينتشل من زمنيته وآنيته البليدة العابرة ليغدو حقيقة كونية بالنسبة إلى الوجود الإنساني بعمر الكون. عندها لا يعود بيت عنترة مثلا:

وحسام إذا ضربت به الدهر تخلت عنه القرون الخوالي

مجرد بيت جاهلي عيني يفهم فقط في ضوء الحياة الجاهلية ولغتها ومصطلحها، بل يغدو أيضا رمزا لذلك التوق المبدئي في النفس البشرية إلى جرجس أو خضر أو بطل مخلص يضرب تنين الدهر، عنوان الموت والتلاشي، فيلغي الماضي بقرونه الخوالي ويحول التاريخ كله إلى حاضر والزمن إلى راهن فيقضي هكذا على التنين ويخلص «المدينة».

ليس المقصود أن عنترة كان واعيا جميع ما في بيته من محاميل، وإلا لم تكن الرؤيا الشعرية رؤيا ولا النبوءة نبوءة. جلاء الرؤيا يبقى أبدا عمل النقاد الذي ينظر إلى الشاعر كراء كوني تتخذ الرؤيا الكونية البدئية على يديه وعلى قدر صفاء الرؤية عنده، أجسادا شعرية ترتدي حلة العصر وتنطق بلسانه. فبيت عنترة عيني زمانا وجسدا، إلا أنه رؤيويا وشعريا مطلق. وكعيني ، فهو ما زال كما سيظل معاصرا.

* * *

الشاعر هو ابن تراثه من غير شك. في هذا تكمن هويته وبالتالي هوية رؤياه التي ينبغي أن تكون نابعة من تراث شعبه ولغته تراجعا حتى «الكلمة» التي كانت في البدء. فالشاعر من هذا المنظار تراث شعب بأكمله على مر العصور وقد تجمع وانصهر في ذات راهنة وحية ومعاصرة. فكان الشاعر الرائي من مجمل تراثه هو تلك العدسة البلورية التي يلهو بها الصبية أحيانا: يصوبونها نحو أشعة الشمس على امتداد عليائها فلا تلبث أن تصهر تلك الأشعة وتحولها من خلال ذاتها إلى بؤرة حارقة. تلك البؤرة الحارقة هي القصيدة.

فأشعة التراث قبل البلورة لم تكن حارقة ، لم تكن فاعلة في العصر ، والحريق بعد البلورة وبفضلها ما كان ليحصل من دون الأشعة. فالبلورة أو الذات الشاعرة الرائية بهذا المعنى هي «القبل» الزمني كله وقد تحول من خلالها إلى لحظة جديدة فاعلة في الحاضر . فعلى الناقد أن يدرك أن كل جديد شعري لا

ينبع من التراث هو شعر بلا هوية، فهو زائف. وأن كل شعر يستلهم التراث من غير أن يمس العصر ويحركه ويفعل فيه هو شعر جهيض. وأنه يستحيل على الناقد خارج الهوية الشعرية بهذا المعنى، أى خارج الشاعر البلورة أن يعتبر أى عمل مهما تجلبب بجلباب الحداثة أو التراثية شعراً. لا تجديد من خارج التراث، ولا تراث يمكن أن يكون حيا ما لم يفعل في العصر.

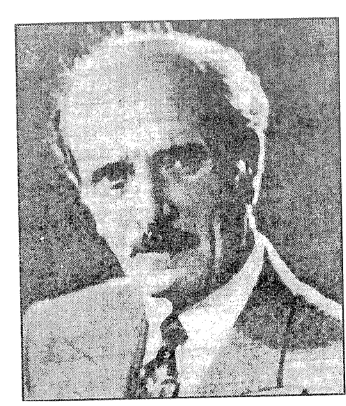
****

آفاق الشاعر العربي في مستهل النهضة الحديثة ليجد نفسه كائنا بلا هوية. فلا هو مدرك لعصره ولا هو على وعي بماضيه. فليس للناقد ما يستدعى الوقوف، إلا لاعتبارات تاريخية، عند مجايلى الحملة الفرنسية ومابعدها من شعراء العربية. ولم يتبدل الوضع كثيراً بالنسبة إلى الجيل الثانى الذى استنفد طاقاته في امتلاك ناصية العروض كما هى الحال عند عبد الله فكرى وناصيف اليازجى وأحمد فارس الشدياق وأضرابهم.

***

كان متوقعا من الحداثة الغربية الوافدة، بما حملته من علم حديث، وثورة صناعية، وتوجهات قومية وعلمانية واشتراكية ونزوع مادى استعمارى ونشاط تبشيري وتحد جدلى ماحق لمجمل الأوضاع فى حياتنا ، أن تحدث فى شاعر نهاية القرن عندنا جرحا فى الصميم تسلحا به وانتماء إليه، وأخرى ممسكة بالحاضر تأكيدا للوجود وتشبثا بالعصر، وإمساكا بنبض الحياة. وهكذا يتفتق عن رؤيا جديدة بدم جديد. إلا أن شيئا من ذلك لم يحصل.

ذلك لأن الشعر فى مجال الرؤيا، قد خلى مكانه يومئذ للفكر الدينى فكان تابعا لا متبوعا. فالباحث عن ضمير الأمة وهاجع أحلامها وعن رؤاها فى هذه الفترة لن يجدها فى شعر البارودى أو حافظ أو شوقى أو الزهاوى أو



ميخائيل نعيمة

غيرهم من شعراء الطبع كما يصفهم العقاد تمييزا لهم عن سابقيهم من شعراء العروض ، بل فى تعاليم الأفغانى ومحمد عبده والكواكبى وقاسم أمين وأمثالهم من مفكري النهضة ورجالاتها.

ولاغرو فى أن يعتبر العقاد ، أحد أهم نقادنا المحدثين، أن الشاعرية الحقة قد ولدت مع جيله المتعدد الثقافات الذى نشا بعد شوقى وعرف فى هدى المدرسة النقدية الانكليزية وعلى رأسها هازلت، معنى الشعر والفن وأغراض الكتابة. فالواقع أن هذا الجيل لم يات هو أيضا باستثناء اعتبارات شكلية، بجديد يذكر فى مجال

الرؤيا . فكما أنه لايمكن التحدث عن «عالم شعري» عند شوقي أو صبرى أو البارودى، قوامه رؤيا كونية محولة تضفى على الأشياء من حول الشاعر خلقة جديدة ومعاصرة، كذلك لا يمكن التحدث عن مثل هذا «العالم» عند العقاد أو عند غيره من زملائه لذلك يمكن للنقاد في غياب هذه الرؤيا أن يعتبر نتاجهم شعرا بالعربية لا شعرا عربيا.

* * * *

إن القفزة الجدية الأولى في اتجاه شعر عربى قد جاءت من المهجر الأمريكي الشمالى. الغربة تشبث بالهوية. وغربة المهجريين التى الهبها حنينهم وصقلتها ثقافتهم قد مكنت رؤيتهم من تخطى القشور إلى جوهر التراث الذى إليه ينتمون. فإذا به في روحه التحتية منذ الخليقة تراث رسولي خلاصي. الكلمة فيه ليست كلمة «الحرف» بل الكلمة «اللوغوس» كما في اليونانية القديمة، التى ليست لتعجز عن الحقيقة بل لتكون هي الحقيقة المجسدة قرآنا أكانت أم مسيحا أم نبيا. التاريخ مجروح كما تتملاه روح هذا التراث العربي: جانب منه عدنى إلهى، وجانب دنيوى ساقط ومهمة الكلمة أن تلم الجرح. من هنا ربما جاءت لفظة بالعربية بمعنى الكلم أو الجرح. وعلى هذا جاء شعر المهجر تجسيدا لرؤيا خلاصية نابعة في هويتها من صميم التراث العربي، دأبها رتق اللحمة إلى ثنائية الحياة بمختلف وجوهها. ذلك جلى في أعمال المهجريين الشعرية الكبرى بالمعنى غير الاصطلاحى للشعر كما في كتاب خالد للريحانى والنبى لجبران ومرداد لنعيمه، وفي أعمالهم الشعرية المنظومة كما تمثله باوضح صورة مطولة نسيب عريضة «على طريق ارم». تتحول «ارم ذات العماد» المدينة المغيبة في الأسطورة العربية إلى رمز للخلود العدنى الذى هو موضوع توق الإنسان منذ اغترابه الكونى الأول، وسعيه إلى الرجوع. يشد الشاعر إليها بركب قوامه جميع ملكاته من حس وقلب وعقل وغيره. وواحدا بعد واحد يضلون في القيادة، حتى ينتهى بهم العقل إلى الشك، والشك إلى التيه في «القفر الأعظم»، حتى إذا استحالوا جميعا وقودا للشوق العدنى، انشق من عتمة التيه في نفس الشاعر نور الرؤيا فاضاء وتلألأت.. في منتهى الدرب المظلم أنوار ارم فانجلى الشك واهتدى الركب وتم الوصول . فقط عندما تحرق نفسك شوقا إلى الحق تستطيع أن تستضئ وأن تصل فيلتئم فيك وبك الجرح التاريخى .

عندما شدد ميخائيل نعيمه في كتابه النقدى «الغربال» على أن الإنسان وليس اللفظة الحرف هو محور الشعر والأدب إنما عنى بالإنسان ذلك الكائن «الأرمى» كما تملى صورته روح التراث العربى المشرقي: رؤيا مشدودة إلى المطلق مسمّرة على ارم، أى على الفلقة العليا من الجرح ورجلان موغلتان في صيرورة التاريخ والزمن، في الفلقة السفلى. وقدره في هذا التمزق أن يغدو بالمعنى الأدبى مسيحا أو نبيا يشد الأسفل في الناس وفى نفسه إلى الأعلى فيلتئم به جرح التاريخ وينتهى السقوط ويفضى الطريق بالمغترب إلى «ارم» في هذه الرؤيا العربية في هويتها التاريخية مفتاح الناقد إلى سر المعاصرة في النتاج المهجرى كله وفى تفسير الانتشار العالمى الواسع لبعض مؤلفات المهجريين.

* * * *

لاعبرة في أن جانبا مهما من النتاج المهجرى قد كتب أصلا بالانكليزية. فالرؤيا الشعرية العربية القائمة على الكلمة «اللوغوس» لا على الكلمة الحرف تبقى أبدا عربية لا فرق في أي لغة أخرى تم تجسيدها. وإذا كان لبعض مؤلفات المهجريين الانكليزية هذا الانتشار الواسع في الغرب المعاصر فلأنها تنطوى على رؤيا عربية غربية تهز الغربيين لا لأنها انكليزية الروح القالب . لذلك يبدو

الشاعر هو ابن تراثه ومنطق الرؤيا

الشعرية العربية الحديثة ترشح نفسها

لخلاص العرب وخلاص الحضارة

الكثير مما كتبه النقاد حول الحداثة فيما اصطلح على تسميته «حركة الشعر الحديث» التى شغلت النصف الثانى من القرن العشرين، أقرب إلى اللغط منه إلى النقد الأصيل. فالتركيز فى معظم ماجاء عن هذه الحركة من باب إبراز الجدة فيها قد كان على مبنى شعرها ومعناه. وانقسم النقاد بين من يعتبر هذا الشعر هجينا متنكرا لتراثه الشعرى، وبين من يعتبره على الرغم من كل غرابته وتغربه عربيا. مثل هذا الكلام يبقى قليل الجدوى بالنسبة إلى النقد المسئول، لأنه يفتقر إلى الحلقة المفقودة فيه التى هى الرؤيا الشعرية. فى ضوء هذه وحدها لا فى ضوء المبنى أو المعنى يمكن للناقد أن يقرر مدى انتماء الشعر إلى تراثه من جهة، ومبلغ ارتقائه من جهة أخرى إلى مستوى الجدة والمعاصرة. فأي رؤيا هى التى لشعراء الحداثة؟

* * *

ليس المقصود أن شعراء الحداثة كانوا واحدا من حيث الرؤيا، بل أن النصف الثانى من هذا القرن قد عرف رؤيا شعرية عربية واحدة تمثلها عدد من أعلام الحركة الشعرية المعاصرة على تفاوت فى الأصالة. أما معالم عروبتها بالنسبة إلى الناقد ففى تواصلها عضويا، وهى القائمة فى العصر والمتكلمة بلسانه، ليس فقط مع الرؤيا المهجرية، بل مع جوهرى التراث العربى ومقوماته الدهرية. إنها أولا: ذلك الحس النبوى الرؤيوى الذى يتحول الشاعر بموجبه من متفرج فى التاريخ على الكون والأشياء منفعل بها وناظم بمقتضاها إلى راء من داخل الكون والتاريخ والأشياء مجسد لضميرها وناطق بلسانها نطق الحقل بضمير الفصول، وحامل وحده مسئولية مسارها. (شواهد شعرية). وهى ثانيا: ذلك الحس عند الشاعر، وقد سكن الكون من داخل، بالجرح الدهرى فى التاريخ وبفجيعة السقوط، وبالهوة المفرغة بين ما هو كائن وما ينبغى أن يكون. (شواهد شعرية). من هنا كان ذلك الجرس الجنائزى المنسحب على مجمل الشعر الحديث متمثلا بأعمال رواده، مما يذكر بالأصوات النبوية على امتداد التراث، الناعية على العالم عتمة سقوطه.

هذا يفضى إلى السمة الثالثة من سمات الرؤيا الشعرية الحديثة. ولعلها الأشمل والأهم والأكثر سطوعا. فالشاعر الرائى من داخل الأشياء، وقد عاين السقوط وتمثل فى ذاته ذلك الجرح الدهرى فى التاريخ، يتحول بفضل رؤيته بطبيعة شموليتها عبر ضفتى الشرخ إلى رمز خلاصى، إلى تموز أو خضر أو مسيح أو مهيار أو حسين أو حلاج أو غيرهم فى التراث العربى المديد ممن يمثلون فى التاريخ جسر وصل بين ضفتى الجرح لردم الهوة وإعادة اللحمة وتحقيق الخلاص. وهكذا يصبح الشاعر نفسه سبيل دنيا العتمة إلى نار

ارم كما عند المهجريين، وطريق مدينة التيه التي هي العالم، إلى نيسابور أو جيكور أو بخارى أو دمشق أو غيرها من الحواضر المسحورة التي هي دنيا الخلاص (شواهد شعرية).

إلا أن الفرق بين رؤيا المهجر ورؤيا الشعر الحديث هو في أن الخلاص المهجري يتم عن طريق الارتفاع بالإنسان الساقط تساميا ونكران ذات حتى يتم له الانعتاق تجليا على القمة الإلهية، في حين يلجأ الشاعر الحديث إلى الهبوط متسربلا بإلهه على القمة إلى أتون التاريخ والزمن الساقط حتى إذا أحرقه الأتون كان من رماده الإلهي أن يخصب التاريخ الموات فيتم البعث وينهض الساقط وتنتفض الأمة فينيقا قاهرا للموت متحررا من حتمية الزمن فلا جرح ولا موت ولا سقوط. (شواهد شعرية).

منطق هذه الرؤيا الشعرية العربية الحديثة وقد خضتها فجيعة الإنسان المعاصر لا في العالم العربي وحده بل في صلب الحضارة البشرية غربيها وشرقيها، إنها ترشح نفسها لرؤيا عربية يكون فيها لا خلاص العرب وحدهم بل خلاص الحضارة كلها. إن الشاعر الحديث الذي اتخذ لنفسه جلبابا نبويا وتكلم من موقع الرائي الناطق بضمير التاريخ مطالب نقديا بمثل هذه الرؤيا العربية المخلصة



أحمد شوقي

وعلى الناقد أن يقوم عمله الشعري في مدى اقترابه أو بعده عنها. وإن في التراث العربي المديد أكثر من نموذج لمثل هذه الرؤيا الكونية المخلصة، كان من طبيعة هذا التراث أن يجسدها في كتاب.

من المكابرة حقا القول إن في أي من كتب الشعراء المحدثين تجسيدا، وإن على المستوى الشعري، لرؤيا كونية خلاصية من هذا المعيار، كما يجب أن يكون مطلب الناقد المحق من هؤلاء الشعراء. إن تجربة في اتجاه رؤيا من هذا النوع هو ما اصطلحنا على تسميته بالمعنى الشعري «التجربة الحرائية».

لقد كان النقد العربي المعاصر مقصرا في تبيان هذا المتوقع الشعري الذي يفرضه الموقع الذي اتخذه الشاعر العربي الحديث لنفسه. فكان أن تسبب ذلك كما هو متسبب حاليا لا بخلل في تقويم حركة الشعر الحديث سلبا أو إيجابا فقط، بل في كثير من هذه الفوضى الشعرية القائمة اليوم في عهد ما بعد الحداثة. فشاعر ما بعد الحداثة وقد أصبح ذاهلا عن التحدي الشعري الأكبر الذي انطوت عليه رؤيا الرواد دون أن يستطيعوا شعريا الوفاء بها، لم يشعر بأن عليه أن يكمل أو يحقق ما تركوه من غير اكتمال، فظل يراوح في دائرتهم إمعانا في طلب الحداثة، من غير إضافة فوقع الشعر مرة أخرى كما فعل مرارا من قبل ، في سلفية جديدة، وفي تراكمية ، ذنب النقد فيها، كما كان ذنبه على امتداد عصر النهضة حتى منقلب القرن العشرين، أنه لم يستطع بنفاذ رؤيته ، الحؤول دونها وتحويلها من حالة تراكمية إلى عملية انبثاق.

هامش

* د. نديم نعيمة أستاذ الأدب العربي بالجامعة الأمريكية

بيان من أجل قصيدة النثر

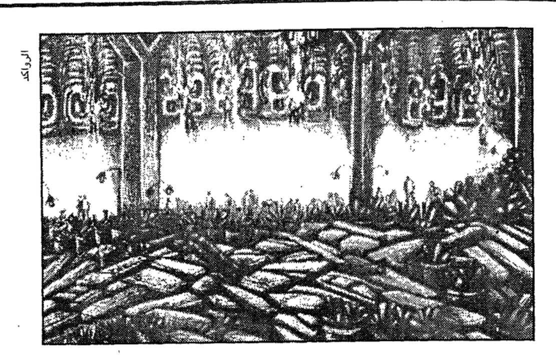
نقد

شاكر لعيبي

نثر: تعود الكلمة في الأصل إلى "نثرك الشيء بيدك ترمي به متفرقاً مثل نثر الجوز واللوز والسكر، وكذلك نثر الحب إذا بذر (فهو..) ما تناثر من الشيء (...) ورجل نثر: كثير الكلام.." ج ٦ ص ٤٣٣٩ من لسان العرب. الغريب أن ابن منظور لا يعالج النثر بوصفه جنساً أدبياً تحت مادة (نثر) مقابلا للشعر، بل يروج في معانيه الأخرى الطالعة من هذا الأصلي أعلاه. سوى أنه يمكن، بسهولة، ملاحظة أن العرب قد استخدموا استعارة المنظوم في مقابل استعارة المنثور، فالقلادة منظومة أيضاً أي محكومة بالتتابع والوحدة عبر خيطها، فالنظم، حسب اللسان هو: "التأليف.. ونظمت اللؤلؤ أي جمعته في السلك، والتنظيم مثله، ومنه نظمت الشعر، ونظم الأمر على المثل، وكل شيء قرنته بآخر أو ضممت بعضه إلى بعض فقد نظمته..." ٦ ص ٤٤٦٩ لكأن الحديث يجري، فحسب أو بالدرجة الأولى، عن مثال ووحدة يسمان كلاماً شعرياً منتظماً ذا قوانين تمنعه من الانتشار والانفراط، واضعين لهذا المنظوم قانونين (نظامين): الوزن والقافية، كالسلك بالنسبة للقلادة، فالمنثور إذن في عنوان هذه المداخلة يطلع من هذه المقابلة الأساسية.

١-١: يشكل الوزن لعبة مزدوجة الحدين، فمن جهة يمكنه إضافة قيمة ما، قيمة حقيقية للشعر، ومن جهة أخري يستطيع التحول إلى محض لهاث شكلي. إن مخاطر التوقف عنده اليوم لا حدود لها، وإن تاريخ الشعر العربي القديم الذي رغم اكتشافه لنظام موسيقي دقيق، للدستور وتدوينه إياه، فإنه قد أنتج سلالات من النظامين الحائكين على المنوال، بالضبط مثلما أنجب الشعر الحديث جمهرة من التنميطيين السعيدين موزونين وغير موزونين، بداهة ما بعدها من بداهة علينا التذكير بها ملحاحين، يبدو أن الموقف الصحيح يكمن في نقطة توازن أخرى لا ترتهن إلى النفي المطلق للأشكال التي برهنت فاعلية كبيرة.

لا تقف الحداثة، بالضرورة، على الند من الوزن، ويبدو أن صيرورتها أي الحداثة، تتم عبر وعي رهيف وخيار طالع منه، بحيث لا يغدو القبول بالوزن أو نبذه حدسا يختار ما يلائمه من الكلام. يبرهن تاريخ الأشكال أن الموسيقى بوصفها فاعلية للكائن المتحول تتغير من عصر إلى آخر، لكي لا تكون إيقاعات الحداء هي ذاتها إيقاعات الشعراء الرجاز، ولن تكون نغمات الشعر الجاهلي هي نفسها نغمات شعر القرن الثالث والرابع للهجرة، ولكي لا نستطيع مقاربة إيقاعات الأعشى المتوترة، المتصاعدة، الرصينة تارة، والطربية تارة، بإيقاعات شاعر متأخر هو المعري الموسومة بجمود عصي



على الوصف قد يقف عند تخوم النثر، هكذا يمكن العودة إلى إصرار الشعر الجاهلي على الأوزان الكاملة إزاء تخلي الشعر العباسي عن هذا الاكتمال لصالح المجزوءات والمقطعات الوزنية، ثم مقاربة ذلك كله بالتخلي عن النظام القديم والوصول إلى التفعيلة الواحدة، المكرورة، في الشعر الحديث (الموزون) الذي توصل، بوتيرة متصاعدة، إلى هجرانها من أجل توازن جديد ربما يقع في الهيمنة على الوزن وتجاوزه عبر "الاستعارات والأوصاف" ،على حد تعريف لابن خلدون للشعر سنورده بعد قليل، وها هنا درس ذو مغزى أكثر إثارة من التنظير الصافي، لم يتوقف الشكل عن التجدد أبداً مثلما لم يتوقف خصومه عن طرح الأسئلة ذاتها كل مرة، لا تتشابه اليوم لغة الشعر العربي الحديث مع لغته في العصور القديمة، الجاهلية أو الأموية أو العباسية، وفي دلالة واثقة من أن موسيقاه، بدورها، تختلف اختلافاً جوهرياً، لأن اللغة حساسية صوت تتغير بتغير العالم.

ما هي يا ترى وظيفة الوزن الرئيسية؟

يؤدي التنميط الوزني وظيفة مزدوجة: منح القصيدة وحدة عامة، دوزنتها لكي تنسجم مع التنفس الطبيعي للكائن (أو مع تنفس حالة سايكولوجية له). لكي تتقارب هذه الوظيفة، من هذه الزاوية، مع مهمة غنائية، لكان الشعر كان يكتب ليغني، ولكانه كان مهموماً بأفق، برؤية غنائية، هي ضرب واحد فحسب من ضروبه الممكنة. أن هذا التنميط، هذا التكرار النغمي، الموزون يشابه، بعمق، ذلك التكرار اللفظي في شعر طفولة البشرية: الأناشيد المقدسة في معابد سومر ومصر، الموحي بسذاجة محببة، بطفولية ما:

"يا مليكتي التي هي....
يا سيدي الذي هو ..."

مقطعان سيظلان يتكرران دون ملل في نشيد رافديني قديم لكي تتماهى الجملة مع طقوسية الاحتفال الديني التي، ربما طلع الوزن الشعري منها. على المشتركين في الطقس التوحد، جسدياً ولغوياً،

فيه ، في النبرات والأصوات والتقطع اللفظي ، أي الوزني للنشيد . إننا نتحدث إذن عن نشيد بدئي هو بالضبط ما وطد علاقة الشعر بالموسيقى . واستمر بتوثيقها إلى درجة منحها لاحقاً صفة قانون أساسي للشعري ، جاعلا الموسيقى الصادحة "مؤسسة" شعرية عن جدارة تماثل أيما مؤسسة أخرى ، لجهة قابليتها علي هدم نفسها بنفسها وخضوعها لقوانين التعرية الجغرافية والاندثار ، خاصة عندما لا تستجيب لوظيفة شعرية ، يعرف "هوبنكس" النظم باعتباره "خطابا يكرر كليا أو جزئيا نفس الصورة الصوتية" ويتساءل: "لكن أيعتبر كل ما هو نظم شعراً"، ويضيف رومان جاكوبسون أن سؤالا كهذا يمكن "إن يجاب عنه بصفة نهائية منذ اللحظة التي تتوقف فيها الوظيفة الشعرية عن أن تحصر، اعتباطيا، في الشعر". لقد إلتبست تلك العلاقة الأولية ، المشحونة ببهاء الأول ، فيما بعد بآثار الكائن البشري من كل نوع ، بفكره على سبيل المثال، بمعنى اندغام الشعر بالفكر، بالتفكير على طريقته الخاصة بالعالم ، يقول هايدجر :"إن بين الاثنين الفكر والشعر ، علاقة قرابة معتكفة اعتكافا عميقا، لأنهما كليهما منقطعان لخدمة اللغة ولا يدخران من أجلها جهدا ، غير أنه لايزال بينهما في الوقت نفسه هوة عميقة..." علاقة جديدة الآن ستزيح قليلا الوزن الممنوح للوزن ، أو ستعدلها لصالح شيء آخر . فإن أبا العلاء المعرى لا يهتدي ، موسيقيا، بالأنماط السائدة في شعر زمنه ويهجرها رغم أن وزنه هو الوزن الخليلي عينه ، إنه لا يكشف عن موسيقى صافية ، مصفاة وتقع انغامه في مكان آخر، من هنا ، ربما ، انهماكه تلك الانهماكة (العمياء) بالنثر، في "رسالة الغفران" وغيرها من الرسائل ، بأصفى ما في النثر من قدرات شعرية.

ثمة تراكم كمي مهول من خطاب لا يحتفظ من اللغة الشعرية إلا ببنيتها الشكلية الي يبدو أنها أزعجت قرننا العربي العشرين فراح يفككها ويبنيها من جديد، في شعر أصر بجرأة على القيام بأمرين صارا بداهتين اليوم ولا بأس من إعادتهما من أجل أكبر وضوح مفيد هنا : أنه ألغى بنية البيت التقليدى المتكون من شطر وعجز العزيزة على ١٤ قرنا من الأدب.

وأنه أستغنى عن التفعيلات بتفعيلة واحدة ظن أن لن يستقيم البناء من دونها .

لكنه ظل مترددا في المضي بعيدا في المغامرة كأنه يود الانسجام مع اتجاه "محافظ" لايزال قابعا في (العقلية العربية) حتى وهي تزعم تحررها . ففي حين بقيت التفعلية حاضرة نظريا ، فإنه ، عمليا ، لم يتبق إلا وزن واحد أو وزنان يتيمان : المتدارك والكامل ، وثمة الخبب الذى هو نوع من المتدارك لم ينفك الشعر العربى المعاصر لنا ، منذ عشرين سنة على الأقل، على إعادتهما دون ملل، وفي ذلك إشارة إلى الضيق الحاصل بالأوزان الأخري، والانحصار الذى حصر الشعر العربى نفسه فيه بحكم انشغالاته باللاشكلى من أجل الجوهري: الإستعارة، التعبير.

"ضيق أيها المتدارك" كتب سعدي يوسف مرة.

ومثلما ثمة تراكم مهول لشعر موزون فإنه سيحدث تراكم مماثل غير موزون . لن يستطيع طرف من الأطراف الزعم ، بعد بعض الوقت بامتلاكه الفضيلة لوحده ، غير أن مهمات هذا الشعر المنفلت من القيد اليوم واليوم بشكل خاص ، تبدو أشد صعوبة في مواجهة إرث أدبي وشعرى منظور إليه بوصفه المنجز النهائي. شعر منثور يوحي بسهولة مفرطة كان الشعر القديم يوحي بها وهى نفسها ، لكن الأمر في الشعر العربي المعاصر ، كما يبدو في الحوار بين أنصار وأعداء قصيدة النثر، هو مجرد إعادة ترتيب

للأولويات بين مانح للوزن قيمة أساسية، قيمة مضافة إلى (الاعتبارات الشعرية المحضة) مثلما قد يقول البعض ، وزاعم أن تلك القيمة الشعرية المحضة تتقدم ما سواها وأنها تتضمن بالضرورة ، لدى مهووس بالشعر الصافي ، إيقاعها . إننا نشاطر الرأي الأخير دون تردد.

ونزعم أن اختراقا عميقا للكليشه، ولما يصير يوماً بعد آخر نمطا ، لابد أن يتوفر ، لكي يكون عمله مقنعا ، على ما يستلزم من عدة : الوعي بعالم الشعر المنبني، كله، على "الأوصاف والاستعارات" التي هي توصيف لما لا يوصف عبر الصورة الشعرية وملحقاتها والتي لا يمكن التحايل عليها بكتابة شبيه لها متقنع بالوزن.

تبدو مهمة الشعر المنثور أشد صعوبة لأنها لا تركن إلى المغريات والمغويات المنجزة ، ولا إلى الجرع المقوية كالصياغات المعتبرة منذ البدء بداهة شعرية . كما أنها لا تستطيع الركون إلى مثال الشعر الأوروبي ، مثلما يزعم الزاعمون ، الخارج من تقاليد مختلفة ومن اعتبارات نغمية مغايرة لا يمكن فيها بحال من الأحوال وضع وزنه الإسكندراني في مقابلة أوزاننا الخليجية ولا طبيعة إيقاعات لغاته مع إيقاعات لغتنا العربية : شتان بين

الحداثة لا تقف بالضرورة على النّد من الوزن بل تتم عبر وعي رهيف وخيار طالع منه

تنغيمات حروف العلة الفرنسية الوفيرة الخارجة من طريقة استخدام خصوصية للفم وللحنجرة وبين حروف علتنا . في الفرنسية ثمة ١٦ حرف علة هي:

A,E,I,O,O,Y,AU,OU, E,E,EAU,EI,AN,AIN, ON بينما لا تمتلك العربية سوى ثلاثة ، لابد أنها ستؤثر في النهاية على الطقس اللغوي بين شعرين يطلع أحدهما من التأثر السريع بثقافة أو ثقافات ذات خصوصيات مهمة ، ويود الآخر أن يطلع من وعي لغته ، من روح الكلام العربي وطبائعه ، إن مقلدي الشعر المترجم سيظلون يشكلون حضورا هامشيا مبتهجا بمعرفته المتواضعة التي تغفل لغتها من النواحي كلها ويشكل الغرب بالنسبة لها عقدة مباشرة بالمقلوب، وليس حقلا للمعرفة والحوار.

٢ - ١: يود البعض ، اليوم، التمييز بين "الشعر الحر" و"قصيدة النثر". ليس هذا التمييز بالوضوح الكافي بالنسبة للكتابة العربية . ذلك أنه قد ينطبق ويتطبق على شروط لغات أخرى ذات طبائع بنيوية مختلفة من زاوية المصوتات وحروف العلة والتركيب .. إلخ التي ستحكم لاحقاً ما سيطلع منها . تعريفات قادمة من طريقة استخدام لغة ليست لغتنا . ففي استفتاء وجهه عبد القادر الجنابي إلى مجموعة من الشعراء بهذا الشأن تصاغ الأسئلة بطريقة لا نعرف على وجه الدقة لماذا سنسمي (شعرا حرا) شعر أولئك "الشعراء الذين يلتزمون الأشطر (الخالية من الوزن والقافية) شكلا..." بينما نسمي الشعر أو (القصيدة التي يكون قوامها نثرا متواصلاً في فقرات تجانس فقرات أي نثر آخر...) "قصيدة نثر" ونعتبر التمييز هاماً في الوقت الذي لا ندري فيما إذا كان الحديث يجري عن استبعاد أو قبول الوزن ، أم عن الشكل نفسه، أي طريقة ترتيب الجمل على الصفحة ، أم عن تعريف مغاير جذريا للقول الشعري بعيدا عن الشكل البصري والإيقاع المحسوب رياضيا ، تمييزان

تجد أن سريانهما في الكلام العربي سيلتقي صعوبة معتبرة بسبب اختلاف طرائقه في القول وموسيقاه. إن عقل اللغة العربية ونظام أوزانها يشتغلان بطريقة أخرى. هذا التمييز مستمد مباشرة من الثقافتين الإنكليزية والفرنسية اللتين لم تعودا تمنحان (الغنائي) ذلك الدور الذي تمنحه الثقافة العربية له، كما المعنى الممنوح للشعر كله. لم تستطع ثقافتنا، حتى اللحظة، إستنباط مصطلحات تلائم مشكلات قولها الخاص. ماذا نفعل إذن إزاء قصيدة عربية دون وزن معترف به خليلياص؟ قصيدة لا يمكن سوى الاعتراف بها اليوم؟

يتبلور المصطلح ويطلع عندما تغدو هناك حاجة ماسة، عندما تخلق الثقافة، أولا، شكلا جديدا لكي تسميه بعدئذ، من دون ذلك يغدو الأمر مستحيلا كاستحالة وحيرة تسمية (التراجيديا) و(الكوميديا) لدى أجدادنا مترجمي (فن الشعر) الذين لابد أنهم ظلوا يتململون في قبورهم أزاء إخفاق موضوعي أنجزوه بجدارة. أمام قصيدة دون وزن، سواء كتبت، بصريا، على أشطر أو بفقرات نثرية ممتدة فإن المشكلة ليست، في الحقيقة، مشكلتنا، إننا نستعير جدل الآخرين بشأنها، وهو

ماذا نفعل إزاء قصيدة عربية دون وزن معترف به، قصيدة لا يمكن سوى الاعتراف بها اليوم؟

جدل قد يغني حوارنا، ولكنه لن يعفينا من التفكير بالموضوع في إطار وعي مشكلاتنا. إننا نغامر بإعادة الجدل الخمسيني حول تسمية النكهة الجديدة المنبعثة يومذاك في الشعر العربي: (شعر حر) أم (شعر حديث). لم يحسم الموضوع للسبب نفسه.

إننا نكتب قصيدة خالية من الوزن تراهن على اقتناص جوهر شعري مزعوم، وتضعه في المرتبة الأولى، كما تراهن على أهمية تفتيت واع للبنى القديمة، كلها، بحيث أن الاسم، والحالة هذه ومن هذا المنظور فحسب، لن يصير إلا بحثا شكليا صرفا.

لعل العودة إلى المراجع العربية القديمة ستكون مفيدة بهذا الشان، ويمكنها مدنا ببعض الخطوط العامة في رؤية الكيفية التي عولجت بها الظاهرات الأدبية الجديدة آنذاك، سوى أنه سيكون من اللازم ربما تحرير كلمة "التراث" المشبعة بنكهة أيديولوجية، أو الاستعاضة عنها بما يشابهها: (الإرث) مثلا الذي لا يصير عقبة إلا في حالتين: الجهل به أو تقديسه "أو تقديس جوانب منه: التصوف، الجنس، الإلحاد...). لكنه في جميع الأحوال يمكن أن يقدم دروسا اصطلاحية مفيدة عبر تدقيقه ومساهماته في حقول القول (البلاغي) و(الشعري) دون تعويل نهائي عليها أو القطيعة النهائية مع البحث اللساني الأوروبي الراهن. من الصعب المرور بخفة على التوقفات النقدية الكلاسيكية التي تقدم ما يستحق التأمل. ثمة تقاطعات وأماكن تماس بين البحوث القديمة والجديدة. ثمة تراكمات معرفية تتداخل مستوياتها، تتجاور وتتجاوز بعضها في حركة معقدة. إن التعويل على الإرث، والتشبث به، سيقود إلى أصولية شعرية تشابه هذه الأصوليات الدينية، كما أنه لن يكون كافيا لتفسير ظاهرة جديدة كالنص المفتوح الخارج عن الأنواع والمحتوى لها، أو كقصيدة النثر. ثمة التماعات تراثية متسامحة وعميقة قدتغني التأمل المعاصر. إن منح

مرجعية الترجمة والاقتباس من اللغات الأوروبية الدور الأساسى لن يكون قادرا على التفاهم مع إرث العربية الاصطلاحى المتشابك، الغنى.

لن يكون ثمة تطابق متعسف بين مصطلحات لغتين تنهلان من رؤيتين مختلفتين للعالم رغم نقاط اللقاء الجوهرية بينهما ، لن يكون بالمستطاع ، مثلا ، إرغام العربية بسهولة على ضم المفردة -ME TONYMIE إلى حقل عملها كما حاولت مترجمة كتاب ميشيل لوغورون "الاستعارة والمجاز المرسل" ، المترددة بين "الكناية" و"المجاز المرسل". ثمة مشكلة حقيقية تنطرح ولا نفتعلها قادمة من البداهة ذاتها التى طالما أراد النقد العربى الجدى، الملتاع بين نارين ، أن يشيح بوجهه عنها : أنها تنحدر من تقاليد كتابة أخرى . مثال لا يريد نفى التفاهم الممكن بين الثقافات وإنما ايضاح شمولية المأزق وتعدد مستوياته . ما هو مأزق العربى مع تراثه فى الحقيقة؟ أنه يجهله عموما وغير معنى به إلا انتقائيا بحيث أن من النادر أن تمتلك عائلة متوسطة المستوى التعليمى ، اليوم، قاموسا للعربية، فى المنزل ، وبحيث يجري فى أسوأ الأحوال وباسم حداثة

صلاح عبد الصبور

تنضوى الغالبية المثقفة تحت بيرقها نسيان حقيقة تقاليد الكلام العربى الذى تكتب به أو يجرى السعي إلى تحطيمها انطلاقا من معرفة مشكوك بها أحياناً . مأزق مع التراث العربى الذى هو أرض مشاع للجميع هو أن هذا التراث قادر على التحول من صحراء إلى جنينه وبالعكس فى الوقت نفسه ، هو مهرجان يحتوي الضروب والأصناف كلها ، الشيء ونقائضه بحيث لا يمكن الركون إليه من دون عدة نقدية مطلقة الحداثة ، ذات معايير مبحوث فيها ومتفق عليها بحرية ، وبموضوعية، بمعنى استبعاد هذه الأنا العربية المتضخمة المريضة التى تصيب الكبار والصغار بسعارها ، المنطوية على كنز من قناعة بالذات لا تفنى.

وفى سياق ثقافة ومجتمع مسرنمين مهمومين بالبسيط الواضح فإن المصطلح لن يجد إلا أخصائيين ممنوحين دوراستثنائيا ومصابين بالأنفة ، يختفى الحوار وتحل محله المزاعم العارفة ، العرفانية التى لا ينبغى من جهة أخرى التقليل من شأن بعضها ، مشكلة التراث مثل مشكلة الحداثة أنهما يدوران ، عندنا، فى فلك ناقص ،لن تكمله إلا المساهمة الأكثر شمولية، وانضواء الجمع الجميع : النخب والجامعات، والمتعلمين وأنصافهم والقراء العابيين إلى الحوار . ثمة إيمان ، نكاد نقول دينى بقضية الشعر فى الثقافة العربية قد وطن مفاهيم قدسية ، جرى تجاوزها اليوم . إن قضية المصطلح لم تصر جزءا من ممارسة ثقافية عامة.

سيكون مستحيلا على الشاعر العربى المعاصر أن يرمى ميراثه إلى العدم وسيكون خبالا أن يصفه بالاكتمال.

تحسم الإشكالية عبر وعي رهيف، متعدد الاتجاهات، حذر من التراث وقلق منه، عارف به ومتجاوز له، يضعه في النص كهامش وفي الهامش كأصل.

علينا لذلك القبول بمصطلح قصيدة النثر طالما لا يوجد شبيه له في إرثنا الشعري، وطالما تصير الحداثة مفهوما كونيا لا نخجل من استعارته.

٣ - ١ : الفرضية التي نقدمها تقول بأننا نجد في "الخطابة: نقطة يتقاطع فيها (الشعري) مع (النثري). لم تكن الخطابة في التاريخ العربي القديم إلا امتدادا مؤثرا لروح الموسيقى، إلا استيهاما للإيقاع وبحثا عنه. كان الشعر الموزون يعبر عن الإيقاع بطريقته الخاصة به فحسب، دون أن يمنع أنماطا أدبية أخرى من التعبير بدورها التعبير الذي يمس ويتجاوز، مرات، ذاك الفهم الموزون المقفى للخطاب الأدبي، أي للشعر بمعنى من المعاني. كان هناك ناثرون من الطراز الأول لم يستطيعوا البتة كتابة الشعر رغم أن خطاباتهم النثرية كانت مثقلة (بالشعري) وتوضع في مصافه، مثلما هناك من كان يعتبر شاعرا دون أن يكون لا شاعرا ولا ناثرا. هنا مثالان ساطعان: إن شعر شاعر عباسي اسمه محمود الوراق (... نحو ٢٢٥ هـ ... نحو ٨٤٠م)، كان معروفا في العصور العربية المتأخرة ويستشهد به بوفرة في كتب العصر كما في "أغاني" الأصفهاني و"كامل" المبرد، لن يستطيع الدخول إلى المملكة رغم سيره على الصراط المستقيم، بينما سيرتقي الكلام الصوفي في عيوننا إلى مصاف "نص شعري" حقيقي. صوفي وغير صوفي فإن خطبة الحجاج الشهيرة سنة ٧٥ للهجرة بأهل الكوفة لا تحتفظ من السجع إلا ببقاياه وتروح بالأحرى في خطاب يستمد قوته كلها من استعارة محكمة، رغم نبرتها التهديدية القاسية ويا للعجب، ها هي بعض مقاطعها المشهورة: "إني لأحمل الشر محمله، وأحذوه بنعله. وأجزيه بمثله.. وإني لأرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها. وإني لأنظر إلى الدماء بين العمائم واللحى. ما أغنز كتغماز التين (...) لألحونكم لحو العود. ولأعصبنكم عصب السلمة... إلخ" مقاطع لا ندري فيما إذا ذكرت القارئ الفاضل مثلما ذكرتنا ببعض من أقوى حوارات شكسبير الشعرية التراجيدية. إن قوة هذه الخطبة تقوم، أصلا، على أساس نمط غير مباشر من القول: الاستعارة. أين نحن والحالة هذه من بعض الشعر الموزون؟

يقع السجع بين تاريخين، ويشكل حلقة وصل بين اللغة الموزونة وتلك المتوازنة عبر (أمر) خاص في بنيتها اللاشكلية، محتفظا بالقوافي لوحدها وليس بعدد المتحركات والسواكن المحسوبة رياضيا في كلماته.

إنه يتوازن عبر حساب مختلف لهجة حركاته وسواكنه متابعا إيقاع الإستعارة التي قلما تخرج عن وزن ما، غامض، وخافت خفوتا شعريا.

إن اعتبار الوزن الخليلي هو الوزن الوحيد للشعر لم يكن يجد إجماعا تاما شاملا

علينا القبول بمصطلح قصيدة النثر طالما لا يوجد شبيه له في إرثنا الشعري، وطالما تصير الحداثة مفهوماً كونياً لا نخجل من استعارته

لدى الرجال الأكثر تذورا في الثقافة العربية ، ها هو ما يقول ابن خلدون:
"الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف ، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي..."
واضعا أنبناءه على الاستعارة ، في مرة نادرة في النقد العربي القديم ، في المحل الأول. ثم يمضي إلى القول:
"فقولنا الكلام البليغ جنس، وقولنا المبني على الاستعارة والأوصاف فصل له عما يخلو من هذه، فإنه في الغالب ليس بشعر..."ج٢ص ٧٤٣ من المقدمة.

فقوله "في الغالب" ذو دلالة لا يجب المرور عليها بعجالة.
بينما يعبر عقل أبي الحيان التوحيدي الرهيف عن الرأي نفسه بوضوح أكبر في نص آخر نجده في "المقابسات":

"ثم قال (أبو سليمان): ومع هذا ففي النثر ظل من النظم ولولا ذلك ما خف ولا حلا وطاب ولا تحلا، وفي النظم من النثر ولو لاذلك ما تميزت أشكاله ، ولا عذبت موارده ومصادره ، ولا اختلفت بحوره وطرائقه، ولاائتلفت وصائله وعلائقه." ص ١٩٧ من طبعة (دار الآداب) الثانية ١٩٨٩.
الأمر ذو الدلالة هنا أن هذين الاسمين ، وقلة غيرهما . كانا يشكلان تفارقا جوهريا عن طرائق التفكير السائدة في عصريهما، ولربما مازالت سائدة.
هناك ملاحظات تاريخية خجولة تنحو هذا المنحى المارق عن صرامة الشروط التاريخية التي لم تفعل إلا قدونة الشعر بأقانيم نهائية لا يحبها وليست من طبيعته.

٤ -١ : يحاول البعض الآخر ، من جهة أخرى ، ربط التجديد الشعري بتجديد مماثل في بنية المجتمع ، والزعم أن "قصيدة النثر" إنما هي الشكل الأرقى من أشكال الوعي النقدي مع العالم . وفي ذلك تفكيك للظاهرة إلى مستويات مفتوحة سهلة لا تعمل في الحقيقة بالطريقة نفسها عمليا. قبل ذلك يجب التثبت من أن فكرة (النهضة) و(التجديد) العربيين ما انفكت تتعثر لأن ثمة ، في سلطة العقل الجاهل السياسي والقبلي ، من يعرقلها بعنف ، تمشي حثيثا ولكنها تتعثر ، كما التثبت من قدرة الماضي الأيديولوجي والشعري ، حتى القريب العهد على التفلت من الزمن والحضور تحت مسميات وأشكال شتى. لكن لن يكون يسيرا في هذين الشرطين توكيد مثال قصيدة النثر بصفتها أعلى المراحل الشعرية للتطور الاجتماعي ، إلا إذا كنا نتحدث عن مجتمع للنخبة التي لا يمثل مستواها ، بالضرورة تطورا اجتماعيا عاما. هكذا نخرج مع منطق السؤال من الأدبي إلى غيره . إننا نفضل الحديث عن (فضاء ثقافي) تتمفصل فيه المشكلات من كل نوع ، زاعمين أن ثمة مخاطر جسيمة بوضع التحليل السوسيولوجي مكان التحليل النصي ، خاصة وأن ميكانيكية نظرية الانعكاس لا تلائم تحليلا نصيا محايثا، يشكل النص الشعري المنثور كوكبا منفردا في الفضاء العربي ، وصوتا نافرا ، غير مفهوم إلا بصعوبة حتى في مناخات التجديد الأدبي المزعومة التي نشهدها. لو كان لدينا حركة جدل ثقافية تستند على التنوع والقبول بتعدد الأصوات والممارسات والكتابات ولو صار هذا الجدل مناسبة وحجة في نفي القديم الرث ، فإن "الشعر" كله سيناقش من وجهة نظر أخرى. إن فضاء متخيلا كهذا لن يمنح المجد لنمط شعري بعينه ، ولن يؤبد ضربا شعريا يتيما ولن يصير انعكاسا له.
تكمن مشكلة النص العربي السائد ، في أنه رغم تصريحه اللفظي بقبول الاختلاف ، الشعري وغيره، فإنه ما زال يصر عى أحادية تتوهم اقتناص

الجوهري، مشكلة عقل يتحايل على نفسه بادىء ذي بدء.

يتداخل الكلام، في الوقوف أمام قصيدة النثر، بخطابات من كل نوع، ويختلط الأدبي بغيره، علينا هنا تثبيت البداهة: إن من يكتب القصيدة المنشورة بوفرة ويتبناها، بعمق هو الجيل الأحدث سنا. لماذا لا يؤمن أحد إذن بقدرات هذا الجيل؟ سؤال قد يستفز مكاناً حرجاً من المنطق.

لا مفر الآن من الاعتراف أن العشرين سنة الأخيرة من عمر الثقافة العربية هي العصر الذهبي للانكسار. إنكسار أنتج تناقضاً جوهريا لن يدركه إلا القلائل على المستوى الشعري. إن الهجاء قليل التبصر للحاضر الشعري، الواقع اليوم، هو هجاء ملتو للحاضر كله الذي في خضم حماسه الهجائي يضع الجميع في سلة واحدة، ويراها بالمنظار الشامل للانكسار.

لقد حدث نقيض ذلك تماما في (عصر النهضة) العربي بدايات وأواسط القرن: مديح شامل، وفرح غامر بالإنجازات والمواعيد، حمل معه في خضم حماسه المدائحي ووضع من لا يستحق في السلة نفسها التي وضع فيها شعراء كبار.

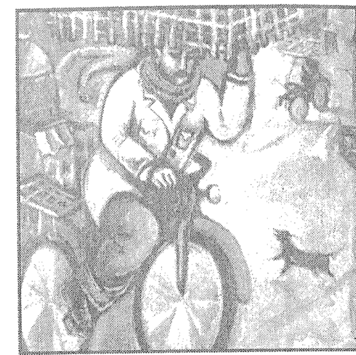
هجاء يتناسى. وهنا يقع التناقض الجوهري، أن عصور الانكسار لا تنتج بالضرورة أدبا منحطا. فالمتنبي طلع من تلك اللحظة القلقة التي تتماس مع لحظتنا القلقة. كان يتقلب على الجمر. سياسيا: ظل يعيد بطرائق متنوعة التذكير بتفتت الدولة إلى دويلات ويرى إلى هجمات الأعداء: "وسوى الروم خلف ظهرك روم، فعلى أي جانبيك تميل"، وثقافيا كثر هجاؤوه كالحاتمي صاحب (الرسالة الموضحة) التي يشرح فيها ضعف أدواته وأخطاءه اللغوية وسرقاته وعدم تجديده، ومعيشيا: كان مضطرا لمكاتبة حكام من طراز وضيع والتنقل من منفى إلى منفى. ولم ينه حياته إلا مقتولا شر قتلة على يد ضبة، لكانه الأخ الكبير لجيلنا.

يتفق الرأي اليوم بان العالم العربي قد شهد بدءا من سنوات السبعينيات واحدا من أردأ الفصول في تاريخه المعاصر على المستويات كلها. هكذا سنرى أن الجيل الطالع في السبعينيات قد كتب في فترة من التمزق والقطيعة التي سمحت بان يغيب صوته إلى حين، ويجري المرور على إنجازه بخفة ما بعدها من خفة. كان المشهد السبعيني العام يحتمل ببوادر الفاجعة: طفرة

نفطية بهلوانية مؤثرة سلبيا على العالم العربي برمته، حرب سوداء في شهر أيلول في الأردن، توقيع لكامب ديفيد في مصر المنفتحة، استتباب للحزب القومي في العراق، صواعق حرب أهلية في لبنان، كشافة لحى الأصوليات الدينية في المغرب العربي وفي كل مكان، انقطاعات تراجيدية للثقافة العربية عن فضائها الجغرافي مهاجرة إلى أوروبا .. ماذا يتبقى للكتابة في هذه الأجواء الموسومة؟. لم يكن سهلاً أن يحضر المرء في الساحة الشعرية أثناء الانهدامات والانثلامات التي ما فتئت تنهش مجموع البنى العامة في العالم العربي المشغول والمآزق الأخلاقية والإشكالات الأكثر بداهة، لم تكن الاستمرارية سهلة كذلك، ليصير الصمت قاعدة

ذهبية ثمينة وليصير بلاغة، وعلى العكس مما كان مأمولاً من هذه الأجواء فإنها كانت مناسبة ثراء وغنى بالنسبة لهذا الجيل، فقد وطدت قناعته بهشاشة المفهومات الفكرية، والشعرية خاصة، التي كانت تمارس غواية عنيفة فيما سبق.

لقد كانت الأجيال السابقة تنام على مجدها القديم، المشرف وكانت المناسبة مناسبة تناس للفاعليات الشعرية الجديدة طالما كان



هذا التناسى ملائما لتوطيد ثقل ذلك المجد . سوى أن القضية لا يمكن أن تكون ، بالنسبة للثقافة وللشعر وللمحاولات الشعرية الجديدة، قضية رد فعل مبتذل، فإن واحدا من خياراتها فى مثل هذه الظروف كان الإصرار على مواجهة استتباب المؤسسة ، الشعرية أيضاً ، وتطوير أدواتها واختراع طرائق جديدة فى القول. من الواضح تماما ، فى وضع ظلامية الموقف الثقافى السائد، أنه بالقدر الذى كانت الأجيال الشابة تحاول أمرا جديدا (كالإصرار على شعر جديد، وعلى قصيدة النثر) كان الرأى المهيمن يحاول التقليل من شأن إنجازاتها.

هذا الدرس التاريخي لن يقنع من يهجو الحاضر الشعرى ويحتاج إلى فحص من نوع آخر فلنقل روحى ، لعل البعض أقرب إليه ، فإن وضعية الانكسار والانحسار الشامل (وفيما يتعلق بالشعر فى السنوات الأخيرة ظاهرة جديدة يمكن أن يطلق عليها مسميات من قبيل: عدم التصديق بالشعر .استبعاده . الترفع عليه . عدم قراءته أصلا . فقدان الثقة به) تأخذ بعدا أكثر رعونة مع الأجيال الأدبية الأكثر شبابا . ها نحن هنا إزاء ريبة مهولة بشباب الكائن الإنسانى، المجرم بعدم الفاعلية والمحكوم عليه بها. إن الحياة ، الخصوبة القومية تصير الآن موضع المحاكمة . سنبقى نمجد الماضى لوحده، حتى لو كان ماضياً قريبا ، نمجد صوت الشيخ الجليل، الحكيم لوحده الذى ستنقرض السلالة الشعرية بانقراضه . إن حكما من هذا القبيل يؤيد ، نظرياً ، إمكانية اندثار الشعر العربى .. لكن المروجين للحكم ، هجاؤو اللحظة، لا يمتدحون فى الحقيقة إلا أنفسهم . سايكولوجيا يشكلون حالة مثالية للتحليل النفسى .. فموقفهم يتأسس على (الإلغاء) التام للموضوع الخارجى من أجل تطمين الأنا . نفيه من أجل تأبيدها . ينتفى الحوار: شرط الازدهار فى دواخلهم، ولا يؤمنون إلا بعصفور واحد وشجرة واحدة .

لذا لا يصير غريبا أن ينحرف ، كل مرة ، حوار الأجيال الذى يبدو بداهة عن مساراته وذلك لسبب جوهرى لا ينبغى المرور عليه مرور الكرام : إن نسق العقلية العربيج يظل أبويا فى جوهره . أبويا ليس بالمعنى النمساوى مثلا وإنما القبيلى العربى . إنه يلتقى بمبرراته الأيديولوجية فى تاريخ نظام العشيرة الطويل ، المستحكم، وفى نسق التراتبات العائلية كما فى الأواليات الدينية : بالنسبة للسنة ثمة أربعة خلفاء راشدين ، لا ينظر لمن جاء بعدهم بذات العين ، وبالنسبة للشيعة الإمامية ثمة ١٢ إماما معصوما لا

يقبل ما سواهم ، وبالنسبة لكتب الشعر العربي القديم ثمة (الطبقات) المتراتبة على هيئة التراتب القبلي نفسه بالضبط ، حيث ينظر للأولى، الضاربة بالشيخوخة، بإجلال شبه ديني ، سيتناقص كلما هبطنا إلى الطبقة التالية .. دواليك .. لم يختلف النسق ، اليوم ، إلا قليلا . ثمة ثلة من الشعراء (الكبار) لا غير ، أفرادا أجلة ، مبجلين ، هم من يمنح الشعرى شعريته والأنساق تراتباتها ، يعتقد بأنهم لم يدخلوا جميعا فردوس العظمة لأسباب محض شعرية ، فالبياتي مثلا مشكوك تماما بأهليته الشعرية الأصلية ، وآخرين لأسباب أخرى، لا يثق البعض اليوم بأبوات شعرية مدعاة ، لأسباب موضوعية وليس من باب التمرد المريض على الأب الفرويدي السليم كما قد يقول البعض لكي يبتسر الظاهرة ويهمشها. وعود إلى ذاك النسق سنرى بأنه قد أحكم اللعبة وهو يحاول جاهدا الإيحاء بتنوعه ، الإيحاء فحسب، ليختار ، إلى جانب أولئك، اسما من هنا وآخر من هناك من أجل ذر الرماد في العيون بمثابة هوامش للمخطط الأصلي: شاعر واحد من المغرب ، وشاعر واحد من السودان . وواحد أواخر من اليمن . ثمة تأييد (للواحدية) التي تحمل دلالة لا تخفى على أحد . وثمة تصنيف سهل.

يغدو الأمر في حالة من الالتباس الكبير في الوضع المضطرب الحالي للثقافة العربية. القادم دوما من تبلبلات من نمط لا - ثقافي يشرخ الثقافة بعنف ، بحيث يجري نسيان بعض البداهات : إن قلة قليلة هي ما يمكن فرزه لدى جيل أو جيلين من الشعراء، فلننظر إلى أعداد السنة الأولى من مجلة (شعر) التي التمعت فيها أسماء كثيرة سرعان ما خبا بريقها بعد أقل من عقد واحد رغم أنها كانت تطلع في حالة من الانتعاش الشعري ولم تشهد منافسة شديدة مثل التي نشهد اليوم بفضل التراكمات الثقافية.

كان "الرواد" يتبارون على أرض عذراء، وهذه فضيلة تحسب لهم وعليهم في آن، وكانت طباعة ديوان شعري بمثابة فعل يحتفل به بفعل الندرة والتخلف الثقافي العام . بالمقابل يرث غالبية الشعراء اللاحقين ، بمن فيهم المهمومون بنثر الوزن الشعري القديم ، نضوج الثمرة، ولا يطلعون من المقولة السياسية ، يبدو أن واحدة من الأساسيات التي تنتظر الحل في الشعر العربي تكمن في ضرورة إعادة النظر بمفهوم الريادة ، هذا المعادل الخفي لفكرة الواحدية التي ما فتئت تؤكد أن الأجيال التي جاءت بعد مجد جيلها لا تفوح بأنفاس الكبار. أجيال محكوم عليها بالهامشية، وبالبقاء في الظل، رغم أنها تطلع في زمان وأفق آخرين . موضوعيا، لا تتوفر لقصيدة النثر ذات الظروف الثقافية التي توفرت بالأمس للأجيال السابقة ، ولكن لصالحها : إن من كان يقرأ من ذلك الجيل بلغة أجنبية كان يعتبر حدثا استثنائيا . ومن كان يسافر إلى اسطنبول كان يتخيل نفسه رحالة الرحالة . كانت المجتمعات العربية ضاربة الأطناب بالأمية وكان، ذلك الجيل ، في وسطه سيدا مسيدا . كانت المنابر الثقافية محدودة بينما كان التوق للمعرفة دون حدود بحيث أن مقالة رصينة أو قصيدة ناضجة لم يكن تجري مجرى العدم كما هو الحال اليوم . هل مازالت موسيقى التخت الشرقي ترن بآذان البعض لكي يرفض دوزنة موسيقى أخرى قادمة من وعي ولا وعي جديدين كليا؟. لقد اختلف الحال . ثمة احترام حقيقي لهذا الجيل، على الرغم من أن شرط الإلغاء ما انفك واحدا من الشروط الثقافية العربية العامة . هل ينبغي التأكيد بأن القضية بين الأجيال ليست قضية صراع إلغائي : سمة أخرى في (بنية العقل العربي) ، إنما نمط من الحوار الذي

يدفع فيه الجيل السابق أجيالا لاحقة إلى التجدد، ويستفز قواها على الإنجاز وحتى على أن تخلق أفضل منه. في حين أن الأجيال الأسبق لا تفعل لدينا سوى إشاعة اليأس وهي تكرر فكرةعقم الشبان وضعف أدواتهم المعرفية والتخيلية. لسنا ميالين إلى فكرة (التكريس) و(البديل) فأرض الشعر من الرحمة والخصب إلى درجة أنها تسمح بتعايشات وإلفات يمكنها تخصيب التاريخ الأدبي في حقبة ما.

لانضع هؤلاء على الند من أولئك فهذه لعبة سريعة العطب.

لا يستطيع اليوم أحد أن يرفع عقيرته، بنكران جميل لا يليق بالشعراء، أمام أدونيس ومحمود درويش ونزار قباني وسعدي يوسف الذين صرحوا أكثر من مرة بنقد شباب الشعر العربي منتزعين عنه العافية، هكذا سيتحدث قباني عن (أقلية) شعرية حداثية غامضة في مقابل الأغلبية الواضحة .(جريدة الحياة ٦ - ٣ - ١٩٩٣) ويتحدث يوسف عن (مراوحة) الشعر العربي في مكانه في السنوات الأخيرة، وينتقد الشعراء الجدد في مجلتي (الحوادث) مرة و(الحرية) في عددها ٤٩ شباط ١٩٩٣ بصدد الفكرة الأخيرة) وبالنبرة ذاتها سيقول الشاعران الآخران. سندافع عن هؤلاء الشعراء وغيرهم لأننا ندافع عن أفضل ما في الشعر العربي ولأنه إذا لم يحترم إنجازهم فمن سيحترم من، غير أننا لا نستطيع الموافقة على خلط جميع الشعراء في سلة واحدة واستخراج حكم واحد، كما يفعلون. هذا الخلط يأتي من غياب نقد (لم يدرسهم هم أنفسهم) يقدر أن يستل الزائف من الأصيل كما يستل الشعرة من العجينة. وهذه المهمة لا تقدر عليها ثقافة تكتفي (بالعمومي)، كأنه واحدة من طبائعها المتأصلة في كل حقل معرفي، وتكره مشقة (التفاصيل).

إن هجاء الحاضر الشعري هو هجاء للحاضر برمته وليست قصيدة النثر والشعراء الشبان سوى واحدة من الذرائع.

عندما نشك بالتحليل السوسيولوجي لصالح التحليل النصي فإننا لا نستبعد في الوقت نفسه، أثر عوامله الفاعلة، قبولا ورفضا، في تحديد قصيدة النثر (الجديدة)، ونعتبر أن ثمة ترددا عربيا أمام الجديد. سوى أننا نحاول الاحتفاظ برؤية أكثر انسجاماً مع طبائع الأشياء، ونحن نقول بأهمية حضور الممارسات الأدبية جنبا إلى جنب، بحيث سنتوقف أمام طروحة الشاعر الأمريكي فيرلنغيتي القائلة بأن "الشعر الحديث نثر" بحذر لأنها، ثانية، تطلع من مكان مختلف، من إشكالية غربية تبدلت فيها المعاني ومراكز القوى، ومنحت الحداثة، بل ما بعد الحداثة (أين نحن من ذلك؟) في الشعر والفن معنى القطيعة النهائية، كما انتقل، حرفيا، مجال عمل الموزون المقفى الشعري إلى حقل الأغنية. صار الموزون يغنى، والمنثور يقرأ، الأول للقول بصوت عال والثاني للتأمل الخافت الرصين. لا نرى وجها للمقابلة إلا من بعيد، الأمر الذي لا يمنع شاعرا مصرا على المضي مع هاجس حداثي من الانحياز النهائي إلى قصيدة النثر، متحسبا قليلا ومتزنا في وضع مواطىء قدميه. لو استطاع المرء العودة، وهو يجيب على من يقول بأن "قصيدة النثر هي أعلى المراحل الشعرية للتطور الاجتماعي" وإن "الشعر الحديث نثر" إلى مختص في الأدب الياباني، ليريه فيما إذا كانت الكتابات الشعرية الراهنة في اليابان تستبعد نمط (الهايكو) الغنائي، الموزون في غالب الظن. لما اعتبر تساؤله ساذجا تماما. ولأجابه، في الأعم والأغلب، بأنها لا تفعل.

يبدو لنا، متأولين ومفترضين، أنها ستظل

تجاورها وتحاورها حتى النهاية، وهو ما سيظل يحصل في شعرنا العربي.

٥ - ١ " يتقاطع الموقف من قصيدة النثر مع الموقف من مسألة "الحداثة" في الشعر العربي . مسألة لم تحسم بعد .. يخيل للمرء وهو يقرأ التأويلات والتفسيرات المقالة بصدد الراهن الشعري كأن الحداثة قد أصيبت بعطل لا يرجى شفاؤه في السنوات الأخيرة.

تضمر الكثير من النقود القول إن علة ما تمنع اللاحقين من تقديم مساهمة ، ولو كانت طفيفة ، إلى التجديد الجذري ، الذي قد أنجزه السابقون الأوائل ، لا يكف الخمسينيون عن ترداد مديح مشابه لإنجاز جيلهم ، في حين أننا أمام شبه إجماع على أن الفعل الشعري الستيني، (المتردد) على الصيغ والأنماط يشكل الإضافة الأخرى التي لا تنكر.

لقد توقفت الحداثة في الزمن العربي عند سنوات الستينيات . هل يمكن ذلك ، وحسب أي المعايير؟ .

إن مفهومه تتمحور ، من بين محاور أخرى ، حول الأسبقية الزمنية ، مفهومة مرحلية ، لا منطقية ، مثل هذه الحداثة تفتح الباب على مصراعيه للشك بها .
أو على الأقل لإعادة النظر بأساساتها: واحدة منها كانت تقوم على أساس معالجة العناصر الشعرية الخارجية كالوزن والقافية ، والتشديد عليهما وليس على معالجة الجوهر (الشعري) ، بمعنى الانحناء على العناصر اللغوية والبلاغية والاستعارية ، منفردة ومجتمعة ، كما على أساس الاكتفاء بمفهوم غامض لمفهوم (الصورة الشعرية) . كان الشكل (وحدة التفعيلية) هو الجدير لوحده، في بعض الحالات (نازك الملائكة) برهانات تلك الحداثة ، وليس إعادة النظر بمفهوم الكتابة ووظيفتها وأدواتها ومعارفها.

هجاء الحاضر الشعري هو هجاء للحاضر برمته، وليست قصيدة النثر والشعراء الشبان سوى واحدة من الذرائع

كان تكسير الشكلي : ما بدا قانونا في الذاكرة الأدبية ، يأخذ الحيز الأوسع من الجهد والحوار والإبداع ، يكفي أن يتطلع المرء إلى الصحافة الأدبية في ذلك الوقت ليتيقن من المنسرب الذي انسرب فيه النقاش. كانت الثقافة العربية مشبعة بتفكير مضاد لحداثة تذهب إلى الأعماق ، ولم يكن بالإمكان تخيل كتابة أخرى تنفلت بعيداً عن ثقل ميراث القصيدة العربية ، ومعنى (القصيدة) نفسها ، المبجلة والمحددة الملامح عبر قرون طوال . وإذا كان ذلك الحديث يتخذ اتجاها مغايراً فلسوف يتأمل علة (الوضوح) و(الغموض) ويدور في فلكهما، أو أنه سيقرن التغيرات الشكلية بتغيرات مفهومية ولكن على نحو غير مدقق.

كان يجري تحريك سطح العالم وليس الذهاب إلى أعماقه . إننا لا نتحدث عن الاستثناءات القليلة، رحبة الصدر والذهن، للظاهرة، مثل أدونيس فلقد كانت تعاني على الدوام من شرط الحوار نفسه.

لا يستطيع امرؤ منصف سوى رؤية الإنجازات الشعرية العربية الحديثة، لكنه لن يستطيع إلا القول بأنها طلعت ، غالباً ، من اجتهاد شخصي خلاق ، من أفراد كانوا يتسابقون على حيازة مفهومات تتجاوز السياق الثقافي السائد ، قبل أن تطلع من سياق ثقافي حداثي عام ، ساهم ، واعياً، بصياغة جذرية للمفهومة.

لقد أجرى الجيل ذاك مهمة التغيير الشكلي ، بل إنه أدخل بعض المفهومات الغربية والجريئة بالنسبة إلى سنوات الأربعينيات والخمسينيات ، بشكل يستحق التقدير، غير أن البعد الوحيد ، مثلم الأطراف لحداثته سينتظر جيلاً آخر من الشعراء، لن يعترف ، أبدا، بهويتهم الشعرية.

إننا نتساءل الآن عن جوهر تلك الحداثة وفيما إذا كانت تمتلك ، أصلا، مفهوما راديكاليا ، يليق بحداثة جديرة باسمها، غير متردد ، جرئ وحاسم . هل كانت "حداثة مطلقة" كما يتمنى رامبو ، من دون اشتراطات مسبقة جماليا وايديولوجيا ، قائمة على الحرية والمعرفة، على التوغل في الهدم والبناء ، أم حداثة مشروطة بالتخلف الموضوعي ، "حداثة نسبية" تستبدل قانونا بغيره؟

إننا نتشبث بهذا السؤال.

لو أن الثقافة العربية كانت قد طرحت منذ البدء فكرة الحداثة كقطيعة جذرية، كبعد "لتغيير مطلق"، هل كان سؤال قصيدة النثر وغيرها من البداهات يطرح اليوم على هيئته هذه؟
لم تتوفر، تاريخيا، هذه الإمكانية ، سيجيبنا العقل المنطقي.
واليوم؟
لماذا توضع العراقيل، اليوم ، أمام قطيعة كهذه القطيعة؟

إننا نجد الجواب في الأصل الأول لفكرة، لحداثة لم تطرح الأسئلة كلها وظلت تتردد. لم تتجوهر ، وكانت تهاب الذهاب حتى النهاية. لقد كانت تتوقف في منتصف الطريق من جهة . ومازالت ، من جهة أخرى، تحسب أن قد وصلت إلى نهايته. حداثة مازالت في طور التأسيس، في مقام السؤال ، لكنها اعتبرت في طور النضوج والاكتمال. لم يطرح سؤال الحداثة من وجوهه كلها ، على الرغم من العمل الجبار المبذول.
هل يتوجب علينا طرح فكرة الحداثة من جديد؟

هناك قناعة خفية ، اللحظة ، تقول بأن شعر كبار شعراء العربية الأحياء ، المكرسين (صفة لا تريد الإيحاء بشيء سالب) تقف ، يتيمة، في قلب هذه الحداثة . حداثتها . وليس شعر الآخرين ، زاعمي المزاعم ، المثقل بمواطن الضعف القاتلة. هنالك تعجيز عن الإتيان بأية شعرية حديثة تضاهي المنجز. كان لا يراد رؤية المزيد من الورثة الشرعيين لتاريخ القصيدة العربية . إنهم هم، الكبار ، بدورهم يتزاحمون. جهارا وعلانية ، على هذا الإرث . يتبنى البعض حداثة نهائية أنجزت وانتهى الأمر، ويبدو وكأنه يقول بامتلاكه للكتابة برمتها ، التي لن تطلع شعراء جددا، في الوقت الذي يستمر العالم بإنتاج نفسه، بيولوجيا وشعريا، ينحكم على الشاعر العربي المولود لسوء طالعه، بعد سنوات الثلاثينيات ، بالريبة من موهبته الممكنة؛ الممكنة للغاية، لكن المهتدية بطريق آخر غير الطريق المعروف . ربما تكمن العلة هنا: في الطريق التي تقود إلى فضاء الشعر اللاحب الذي يراد تثبيت قوانين نهائية له من جديد. أليس مثيرا للفضول أنه في الوقت الذي يتشبث الجميع بمفهوم الحداثة العتيدة وبإمكانيتها على الحضور لا يرى أحد تقريبا تحققات فعلية لها، أكثر جدة وبسبل أخرى ، متصورا ، عمليا استحالتها.
إنها تقبع في الماضي مرة أخرى.

إن تصورا جديا لحداثة محكمة الحداثة ، منسجمة مع طبيعتها ، لابد أن يضع نصب عينيه إمكانياتها المتوالدة على الابتكار والتجدد ، وعلى تخريج الشعراء المختلفين كليا ، لكن الطالعين من النسغ نفسه.

كلام غرناطة :
التناص العربي في نص مجنون إلسا

مجنون إلسا قصيدة طويلة ٤٥٢ صفحة كتبها الشاعر الفرنسي لويس أراجون في أواخر الخمسينيات ونشرها في ١٩٦٣، وتدور حول سقوط غرناطة آخر قلعة عربية في الأندلس حتى ١٤٩٢. هزيمة غرناطة. هزيمة العرب. هزيمة آخر ملك عربي في الأندلس: محمد بن عبد الله يظهر في القصيدة تحت إسم "بوعبدل" سنة جوهرية ١٤٩٢ اكتشاف كولومبو لأمريكا وصعود النهضة الأوروبية، سقوط غرناطة ونهاية حضارة العرب اللامعة في العصور الوسطى.
قرار أراجون كتابة التاريخ من منطلق المهزومين. رفض الأسطورة القشتالية وتبني وجهة نظر عربية في تمثيل مصرع غرناطة.
ومن هنا التناص العربي الذي يتضمن عدة أصوات وعدة خطابات عربية تراثية وتاريخية وصادرة عن العامة في حرفها وفناتها المختلفة.



د. أمينة رشيد

الأصوات:
(١) "بوعبدل" وكل من حوله من أمه وزوجاته ووزرائه وأعيان مدينة غرناطة.
(٢) "المجنون" وهو الشاعر الأندلسي النجدي قيس بن عامر بهويته المزدوجة بين "ليلى" "وإلسا" بين نجد العربية ونجد الأندلسية، هذا التل المحيط بغرناطة.
وبين "بوعبدل" المهزوم والعاشق المجنون الذي يحب امرأة اسمها إلسا لن تولد إلا بعد أربعة قرون ونصف، ينقسم صوت أراجون نفسه.
(٣) زيد، الطفل الذي صاحب قيس المجنون، مدونا لشعره ومفسرا له، ثم ساردا لنهاية القصة عندما ينتهي المجنون المتهم بالإلحاد في مغارة "مريضا بالزمن" ومتأملا النهايات وأصوات أخرى لعائشة الثغري أم الملك الصغير El rey Chis والقاضي الذي يحكم على المجنون ....الخ.
أما صوت إلسا التي لم توجد بعد فلا يسمع وهي الغائبة الحاضرة، الحلم، الممكن المستحيل، قمة حب الشاعر الصوفي ورغبة الإنسان في نول الكمال

الخطابات:
أما الخطابات التي تكون التناص فهي:
(١) خطاب تاريخي سردي غالبا نثريا يحكي مصرع غرناطة.
(٢) خطاب تقريري يحاول رصد ملامح الفلسفة العربية.
(٣) مستويات من الخطاب الشعري بين بعض مواضيع القصيدة والهجاء وخاصة زجل المجنون الذي فضله عن الشعر العربي السابق.
(٤) الحوار بين الشخصيات وخاصة

الحوار بين "بو عبدل" وعائشة أمه والحوار بين القاضي والمجنون .

(٥) يوميات زيد النثرية التي تسرد نهايات المجنون والعصر .

(٦) فهرست الأسماء العربية في آخر الخمس وعشرين صفحة التي تحاول أن تعطى ملخصا للثقافة العربية موضوع القصيدة .

" كلام غرناطة "
التناص العربي
فى مجنون إلسا

المقدمة:

إيمان أراجون باهمية "الدقة التاريخية فى الشعر "

إلغاء الحدود بين النثر والشعر ، الوثيقة والتخييل : نستطيع أن نقرأ رواياته فى إيقاعها الشعرى ونجد رواية التاريخ فى شعره .

الخلفية التاريخية لمجنون إلسا : سقوط غرناطة وهزيمة العرب المسلمين فى آخر قلعة اندلسية : غرناطة . هزيمة الملك ابن عبد الله "بوعبدل" فى القصيدة أمام الملوك الكاثوليك : فرديناند وإيزابيلا . ويقرر أراجون أن يكتب التاريخ من منطلق المهزومين وعبر رؤية بطل الملحمة الملك ابن عبد الله ، الملك الصغير El Rey Clics - عند الأسبان ، وهو آخر الملوك العرب فى أسبانيا مع سقوط غرناطة فى ١٤٩٢ ، سنة اكتشاف كولومبو لأمريكا ، بداية صعود النهضة الأوروبية وبداية انحدار عظمة الحضارة العربية فى العصور الوسطى . إلى صوت "بوعبدل" تضاف أصوات أخرى يستدعيها أراجون : صوت الشاعر الشيخ المجنون قيس بن عامر النجدى ، شاعر وعاشق "نجد" العربية "ونجد" الأندلسية (تل فى شرق غرناطة) ، وتتحول "ليلى" إلى "إلسا" ويختلط صوت أراجون مع صوت جامى ، الشاعر الفارسي ، وصوت زيد الطفل الذى صاحب الشاعر الشيخ ودون كلماته المجنونة ، شخصية تخييلية يقع على عاتقها كتابة يوميات الهزيمة فى نهايات عصر غرناطة وآخر حياة سيده الشاعر المجنون . وأصوات أخرى تتدخل : عائشة أم بوعبدل ، زوجات بو عبدل ، وزراء وفقهاء ، أصوات من "العامة" كما يسميها أراجون ، وأصوات لا تتحاور بل تسمع كلمتها : الفلاسفة بآرائهم المختلفة ، التيارات الفكرية والدينية عند العرب بمللها وطوائفها ، ويتضافر نثر الفيلسوف وموسيقى شوارع الغرناطة السعيدة ثم المنكوبة ، أناسها الذين يعيشون لا مبالين بما يحدث فى القمم ... حياة شاملة تعكسها القصيدة ، حياة غرناطة ، حياة فرنسا المهزومة أمام الألمان ، حياة البشر المهددة بالزمن القاهر .

وبالفعل وقد مر الزمن وتغير . يكتب أراجون فى سياق تاريخى آخر يتذكر سقوط باريس فى ١٩٤٠ وراء سقوط غرناطة فى ١٤٩٢ ويكتب هو قصيدته فى زمن حرب الجزائر ضد فرنسا ، زمن انتصار الجزائر ونيلها استقلالها . فتختلط الأزمنة والأماكن . وفى هذا اللعب بين النص والسياق ، بين الذاكرة والحاضر ، بين النص المكتوب واستدعاء نصوص أخرى ومحاولة استحضار نغم وإيقاع القرآن الكريم فى الكتابة المسجعة ، تكمن جماليات هذا النص العظيم ، بين الخصوصية التاريخية للسياق وعالمية موسيقى النص وشاعريته .

سوف أحاول فى حدود هذه المداخلة أن أظهر كيف استطاعت لغة النص أن تدمج النصوص الأخرى ، وخاصة العربية ، فى تناص غير النظرة التقليدية للشرق فى الأدب الفرنسى . فكما بين إدوارد سعيد فى كتابه عن "الاستشراق" تبقى صورة الآخر فى النصوص الأدبية الفرنسية للقرن التاسع عشر - عند نيرفال وفلوبير مثلا - فى حدود الاختلاف بين الأنا والآخر والتحديد النهائى للآخر على أنه آخر . استطاع أراجون فى مجنون إلسا أن

يخترق هذه الحدود ويكشف عن عالمية الإنسان والشعر في محدودية التجربة التاريخية الخاصة . فالهزيمة هي الهزيمة دائما في كل مكان وزمان . وحزن الإنسان هو دائما هذا الشعور العارم بانكسار الروح والحب هذه الرغبة المستحيلة للتوحد التي أثرت على التعبير الأدبي بأكمله عند أراجون . وتتماثل خبرة الإنسان مع خبرة الزمن الذي يقهر ولا يقهر . ومع ذلك يستطيع الإنسان أن يتحايل على الزمن ، عبر حلم المستقبل ، حب إلسا التي أحبها المجنون في أسطورة أراجون أربعة قرون و نصف قبل أن توجد .

وتتحول القصيدة التاريخية عن سقوط غرناطة إلى نشيد للحب وطرح السؤال الملح : كيف يمكن الزواج ـ Le Tople ؟ ويجاوب أراجون على لسان قيس المجنون بهذا الشعار الذي عممته الأغنية الشعبية الفرنسية وعرفه العالم أجمع : المرأة مستقبل الرجل

سوف أحاول إذن في هذه المداخلة أن أظهر الجدل بين الخصوصية التاريخية وعالمية التجربة الإنسانية وبين الشعر الفرنسي والثقافة العربية الحية عبر أربعة محاور أساسية :

(١) المعجم .
(٢) الإشارة التاريخية .

لغة النص تظهر الجدل بين الخصوصية التاريخية وعالمية التجربة الإنسانية

(٣) الكتابة الأدبية .
(٤) مفهوم الزمن .

سوف أحاول أن أظهر كيف تعين اللغة الثقافة والتاريخ . فتحول تعارضهما التقليدي : فعند أراجون الثقافة تاريخ والتاريخ ثقافة . وثقافة العرب هي جزء من الثقافة العالمية وتجربة العرب التاريخية هي علامة في تاريخ الإنسانية لم يعرف أراجون اللغة العربية وعرف القليل من الثقافة العربية كما صرح بذلك في حديث مع فرنسيس كرميو . لكنه قام بدراسة متعمقة وقرأ لعديد من الكتب والدراسات في الثقافة والتاريخ العربيين . وحاول أن يتفحص دلالات الكلمات وجمالياتها كي يستخرج المعنى الأصيل للتجربة في خصوصيتها وحواريتها أيضا مع عالمية الإنسان وثوابت الجماليات الشعرية ، صورة وإيقاعا ومعنى .

١ ـ المعجم

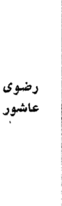
ولنبدأ بآخر النص حيث أضاف أراجون إلى النص الشعري معجما منظما حسب الحروف الأبجدية ، وظيفة المعجم شرح الكلمات والأسماء الغريبة على القارئ الفرنسي الذي لا يعرف ثقافة ولغة العرب . لكن دلالته أبعد وأعمق من ذلك ، إذ يحاول أراجون من خلال معجمه أن يحصر أساس الثقافة العربية بروافدها الدينية والفلسفية والتاريخية . ولهذا المعجم أيضا دراميته الخاصة التي تعمق وتبلور جمالية "قصيدة" مجنون إلسا ، كما يسميها ، ويجعل منها نصا شعريا ومعرفيا معا .

فعبر خمسة وعشرين صفحة ، يرصد المعجم أسماء حكام وفلاسفة وشعراء ، أماكن وأزمنة ، ويعين بعض الرموز والمفاهيم الأساسية ، ويشير إلى بعض الأحداث والحرف والإعتقادات هناك ابن رشد والغزالي ، ابن حزم وأبو العلاء المعري ، أبو جهل بن هشام وأبو جعفر ، أبو الحسن ملك غرناطة السابق وابنه ابن عبد الله ـ بو عبدل بطل القصيدة ـ وعائشة الثغري أمه التي استمر خاضعا لها متأثرا بشخصيتها وآرائها ، وثلاث من زوجاته الفاتنات ، إلخ ،وهناك الأماكن من نجد العرب المسلمين في الجزيرة .

العربية إلى نجد غرناطة (تل في شرق المدينة) ، ومن هنا ازدواج المجنون بين هوية قيس بن عامر النجدى والنجدى الأندلسى . وتذكر بعض الطوائف والاتجاهات الفكرية مثل الأشاعرة والمعتزلة ، وحرف مثل الجند والملحنين والفقهاء والفحامين وأسر مثل بنى سراج وبنى ثغرى ، الخ والأزمنة تذكر لب تسميتها المسلمة : شوال وذو القعدة أو حسب التقليد السرياني : آب ، أيلول أو نيسان ونتعرف على مباني العرب بين القصر والسوق والفندق والدكاكين ، يذكر تاريخ الإسلام الأول عبر غزوة بدر أو معركة أحد ،وبالكامل أحداث سقوط غرناطة التى يرويها النص الشعرى - وتذكر أخيرا أنواع الكتابة العربية من الأحاديث حتى أسماء بحور الشعر وخاصة الزجل الأندلسى هذا النوع المفضل عند أراجون .

فى هذا المعجم دقة بلا شك فى ذكر التواريخ والأسماء والأحداث المحددة . هناك أيضا أخطاء كما يعترف بذلك الشاعر ، معتذرا عنها ، لكن ما يهمنا هنا ليست القائمة والفهرست بل حركة التاريخ التى تذكر ، التاريخ العربى ، من الجزيرة العربية حتى الأندلس ، بشحنته العاطفية فى ذكر الخيانات




رضوى عاشور

والمعارك والانتصارات والحماس الفكرى لمعارك الفلاسفة الذين استهدفوا تحرير الإنسان بإيمانهم بالعقل والتفسير العقلاني ، كل هذه الأحداث التى شكلت عبر العصور الوعى العربى بتاريخه وثقافته وشعب الشوارع - أو "العامة" كما يسميها أراجون باسمها القديم - بحرفه وأماكن إيمانه ولهوه وحياته اليومية . دراميه تأتى أيضا من علاقة الإنسان بالإنسان التى تشير إليها بعض أسماء المعجم ، من خيانة وغدر إلى حب وانتظار . مما يشكل صورة فترة من التاريخ الإجتماعى للعرب بين الشرق والأندلس فى دفئها ووجدانها وثقافتها الحية . فما يقول جاك بيرك فى مقاله عن مجنون إلسا "زجل من أجل غرناطة ممكنة" الخيال هنا لا يخون الواقع ، بل يعيد خلق الإمكانيات الكامنة فى المكان (١) .

ويمزج معجم الأسماء العربية ببعض التعريفات لكلمات أوروبية ، أسبانية وفرنسية ، يشير بعضها إلى منظور أراجون الخاص للتاريخ والثقافة ، مثل تعريف كلمة Histaire (التاريخ) التى نظنها معروفة فيقول الشاعر متجاوزا لعرفنا الدارج ، وكاشفا عن الوعى الزائف أو الأيديولوجيا المختفية وراء العرف :

"Histaire" : كلمة فرنسية تشير فى جميع بلاد العالم إلى هذا التبرير الذى يتظاهر بالعلمية ،

لمصالح مجموعة من البشر عبر القصة المنظمة والمفسرة لوقائع سابقة ، ينبغي أن يتغير هذا الاسم يوما (كما تغيرت كلمة "الكمياء" فأصبحت "كمياء" عندما يحدث تقارب كاف من هذا الفرع لجهاز الدولة إلى العلم ذاته "ص ٤٤٠) .

ويحاول أراجون في قصيدته أن يكشف الوعي الزائف للتاريخ الذي يكتب غالبا من منظور المنتصرين ، فيجتهد في أن يرد الإعتبار لابن عبد الله الملك المهزوم المتهم بالخيانة ، الذي أجرى صفقة سرية مع العدو - ملوك قشتالية فرديناند وإيزابيلا - قبل استسلام غرناطة النهائي ويريد أراجون رد الإعتبار ليس بالضرورة للملك بعينه ، بل للعرب جميعا ، الذين وقعوا بعد الحكم العثماني .

ضحية للإستيطان الغربي ، واختفت هذه الثقافة العربية العظيمة في ظلمات الجهل والنسيان فعندما كتب شاتوبريان : آخر بني سراج ، رغم أنه زار غرناطة في ١٨٠٧ ، لم يقرأ عنها إلا للكاتب الأسباني بيريز دي هيتا ، لأن حسب تفسير أراجون " لم يكن أحد حينئذ يقرأ المصادر العربية "

٢ - الإشارة التاريخية والطقس الإجتماعي

تنسج اللغات لمجنون إلسا على خليفة رواية تاريخية إجتماعية فغرناطة هي لأراجون حقيقة ومجاز معا إذ تكون غرناطة هنا صورة للحياة (٢) أو تظهر غرناطة المسلمة منذ البداية عبر سلسلة من القصائد التي ترسم الطقس القديم للمدينة . ففي "سوق القوافي" (ص ٢٣-٢١) يظهر المستوى الثقافي العالي لقوم عاشقين للشعر وللمعارك الأدبية :

"جاءت كل ملة في غرناطة من شعراء إلى شاطيء ماء السدكي يتناقشون حتى مغيب الشمس "الترجمة العربية ص ١٩ Le fon d'elsa21)

ثم في "ساعة تفسخ الوطن"يظهر" الملك الصغير" بو عبدل ، الذي لم ترحمه الأسطورة القشتالية . ويحاول أراجون أن يرفض الأسطورة ، وفقا للمصادر العربية ، حسب قوله فلم يكن بوعبدل يستطيع الاعتماد على عظمائه المفككين أو حتى على أسرته المنقسمة . بين أخوة غير أشقاء من أم مسيحية وعم متآمر ، عينيه على السلطة ولم يكن أيضا يعرف سر الآيات القرانية كي يواجه بها الإنجيل . وينتقل أراجون إلى تاريخ فرنسا مماثلا بين اللحظتين ، سقوط غرناطة وسقوط باريس : "كنت من جيش مهزوم في أرض أحزاني . وقطعناها من ضباب الشمال إلى شمس آخر الجنوب الحزينة . كان لا أمل أبدا . فلقد سقطت غرناطتنا نحن " (الترجمة العربية ، ص ٢٣ de fon d'elsa26) .

من التأملات في التاريخ والهزيمة ، ينتقل الشاعر إلى ملحمة المعارك . في "حصار غرناطة" نشهد المعركة الحربية أولا : "اندفع إلى غرناطة أربعون الف راجل وعشرة الاف فارس " .. (الترجمة ، ص ١٧٠ le fon d'elsa172) . وصف

غزير لصانعي المعركة وفاعليها لكن هناك معركة أخرى أهلية ، داخلية يحاول الوزراء والشيوخ ضمان مصالحهم في مفاوضة مع العدو ، تاركين الشعب يموت في المعركة ، كما حدث في فرنسا عام ١٩٤٠ وأيام "فيش" : "وشهد مجلس الملك انقساما في الرأى . حتى لنظن أننا في أيام أخرى حتى يئس من الدفاع عن بلادنا أعيانها ، أو تظاهروا بذلك فوصموا بالخزى الجندى ، والعامل ، والمعلم (le fon d'elsa.173)

ويصف أراجون في قصيدة" ما تظنه العامة " أن العامة استمرت في حياتها اليومية التعيسة ، بعيدة عن حسابات العظماء ، لا شأن لها بما يحدث .

ثم تنظيم المقاومة تحت قيادة وزير الجند موسى بن أبو الغازى المحتسب الوطني وكان هدف المقاومة الأساسي تنظيم حرب استنزاف ضد جيوش فرديتان وإغاثة غرناطة الجائعة . وتتحول المدينة إلى موقع صراع بين الأطراف المتناقضة : الذين يعبئون للحرب ضد القشتاليين والذين يعلنون أن الفتنة في داخل الوطن ذاته في خيانة الأمير أو العسكر أو اليهود . يخشى الأمير انتفاضة شعبية فيجرى الإعتقالات العشوائية فيمتلىء سجن القصبته . يحاول بو عبدل بلا جدوى أن يرفع الأعيان أعلام الإسلام ، فيبعث الخائن ، الوزير السابق أبو القاسم عبد الملك إلى "سانتا-فيه" ، حيث معسكر فرديتان وإيزابيلا ، كى يتفاوض مع العدو ، ويستطيع الوزير السابق أن ينتزع من الملوك هدنة تؤجل استسلام غرناطة تسعين يوما .

وتتكامل الصورة السياسية - المحلية العالمية - للمؤتمرات والدسائس ، بوصف حى " تعبيرى " لحياة المدينة بشعبها ، فلاحيها وتجارها ، وحرفييها ، وفئاتها من نساء وشباب وجيش ، أزقة المدينة في القصبة وسجونها في مقابل نعيم الحياة في القصور الأندلسية ، في سراى بوعبدل حيث يعيش في حزن جارف آخر أيام سعادته في المدينة المهددة . فترة يقول عنها أراجون " آخر لآخر شتاء من الإستهتار"(الترجمة العربية ، ص ١٢٧ Le fon d'elsa131)

يقول الشاعر في أجمل فقرات النثر في قصيدته :

"باتت ليالى غرناطة أغانى خلف الستائر من نساء بيضاوات وسمراوات يشبههن الشعراء بطيور اختفت بين أوراق الأشجار " (الترجمة العربية ، ص ١٢٨ ص le fon d'elsa131)

يقول أرجون : إن العامة استمرت في حيلتها اليومية التعسة ، بعيدة عن حسابات العظماء ،

فغرناطة امتداد لتقليد الموسيقى التى أتت من بغداد :

" وما ينسى أحد ولو أن الآلات الوترية استقدمت من بغداد قبل خمسمائه عام ، وقد نما هنا فن اتساق النغم الخفى وحده ، أعنى دون أن ترافقه الكلمات . حتى أن ، لهو الأغانى هذا الأخرس اللفظ ، حين يقطع البحر ، أسمته أفريقيا وقد كان مجهولا لديها ، حين لم تجد تعبيرا تطلقه عليه باسم غريب هو كلام غرناطة "

(الترجمة ص ١٢٨ ص le fon132)

وغرناطة هى أيضا الموسيقى .

الموسيقى هى سعادة غرناطة واستمتاعها بالحياة . هى أيضا اللغة الوحيدة الممكنة عندما يقترب الموت ويهددها . فلا تستطيع أن تقول "لامقال

الحـيـاة" (l'einex psiuelel de le in)
إلا هذه الجمل الصماء ببكائها وضحكاتها . وتنتهى القطعة على صورة ساحرة لغرناطة عبر موسيقاها :

"أنت وحدك تكتبين أسطورتك على هدير هذا الخطاب الذى لا مثيل له . هذا الحشيش يمنح روحك جناح الأبدية . أنها غرناطة التى تبكى كماء نبع . أوجب بلغ لذة بلا حدود .. غرناطة يا من لا تستطيعين إيمانا إلا بلذتك العميقة .. غرناطة فى ليل رمادى وردى مثل يمائم .. غرناطة ذات هديل الأوتار فوق مغرب طبلات وطبول العامة .. ناسية بلابل المدينة وبغداد تلف غناء أندلسيا فى حلقها وقد قدمته إلى الحرية .. غرناطة ولنسميها باسمها من حمرة الرمان فى هذه اللغة ذات الأسنان الجميلة حيث تقال فيها الكلمة : كلام " :

qasnata p

وتنقلنا هذه النبذة الشعرية ، بين التاريخ والأسطورة ، وقاع المدينة وسحرها إلى الخوض فى تماثل الأنواع الأدبية العربية وصورة الأدب العربى فى "كلام غرناطة"

٣ ـ الكتابة الأدبية وبلاغة النص :

كما يقول عالم اللغويات المشهور رومان جاكبسون فاللغة هى العنصر الأساسى لبلاغة أراجون (١) فليس من الغريب أن نجد أحدى شخصياته الأساسية هى شخصية عالم لغويات فى رواية بلانس أو النسيان . يقول جاكبسون أن اللغة عند أراجون هى نوع من "الميتالغة" التى تلتف حول نفسها ، تلعب مع إيقاعاتها وأنغامها تنزلق بين مجازها المختلف وصورها الساحرة . ساعدته على إنمائها التجربة السوريالية التى انتمى إليها وكونت جزءا أساسيا من شاعريته ، وبالطبع ميله الخاص للغات اللغة الفرنسية التى تعمق فى ثرائها وثرائها القديم والشعبى واللغات الأخرى . فكان يجب كما صرح بذلك (٤) أن يتعلم اللغات الغريبة ، النائية وفى هذا المنظور انجذب إلى اللغة العربية . انجذب أيضا كما يقول إلى سلوك وفلسفة وشعر العرب فى الأندلس وفى علاقة هذه الثقافة بروافدها عند عرب الجزيرة ـ الشعر خاصة ـ وعند الفرس . ويعبر أخيرا عن إعجابه بالقرآن ـ فعظمة القرآن تنتج من شاعريته ، ليس فقط شاعرية المضمون بل أيضا شاعرية الشكل . يقول أراجون : "كان محمد يستخدم ما سمى بالعربية بالسجع ، أى نثرا منغما وحتى مقفى (٥) . وعلى هذا النمط المسجع كتب أراجون مجنون إلسا بخليطها العظيم للنثر والشعر . قد رأينا استخدام أراجون للشعر وللنثر التقريرى ـ والغنائى مع ذلك لسرد كلام وأحداث غرناطة . نفس الطريقة نجدها فى انطلاق القصيدة أخذة الشعر والكلام عن الشعر وتنويعات اللغة موضوعا والصورة المؤثرة التى يرسمها الشاعر للملك "بوعبدل" حزنه ووحدته ، قلقة وضياعه ، ضعفه وإحساسه العميق بما يجرى ، إنسانيته ، تماثل ما شعر به أراجون نحو هذه "الشخصية المؤثرة للغاية "(٦) .

لكن ربما نبدأ هنا باهم عنصر انجذب له أراجون فى قصيدته العربية ـ قصيدة الأندلسية بالفرنسية وهو شخصية المجنون ، نلتقى بقيس العامرى ، المجنون الأندلسى لأول مرة فى "سوق القيصرية" وتختلط نجد الأندلسية بنجد جزيرة العرب فى هذا الخلط بين الأماكن والأزمنة التى تميز قصيدة أراجون فيتغنى المجنون النجدى بإلسا وليس بليلى ، لأن العشق عالمى فى كل مكان وزمان . وكما فقد قيس الأسطورة العزبية الفارسية ليلاه (٧) فإلسا ليست موجودة فى القصيدة إلا فى شكل تنبؤ بالمرأة التى سوف تكون ، إذ يحب الراوى المجنون امرأة اسمها إلسا لن توجد إلا بعد أربعة قرون ونصف . وتعتبر قصيدة مجنون إلسا من هذا المنطلق ،

قصيدة "للغياب" كما يظهر في إحدى القصائد الجميلة للمجموعة ، " زجل الغياب"
يعلن المجنون منذ ظهوره عن اختياره الشعرى الذى يرفض النظم التقليدى للقصيدة الغربية ويتبنى الزجل الشعبى الأندلسى ، الذى جاء إلى غرناطة ـ لب أسطورة أراجون ـ فى مخطوطة على سفينة هى مخطوطة ليلى والمجنون للشاعر الفارسى "جامى حيرات" :
"أما المجنون الأندلسى فقد تجرأ على تقاليد شعرنا وتبنى نشيد الزجل العامى الذى ابتدعه الكافر ابن باجة"
(الترجمة العربية ، ص ٤٨ ص le fon51)
ويتكرر الزجل لأغانى المجنون كنغمة أساسية للقصيدة يخرج بتاريخ غرناطة نشيد الحب إلى المحبوبة الغائبة وطوبائية المستقبل التى تمثله إلسا فى نسيج يماثل بين الحاضر والماضى والمستقبل ويضمن عالمية القصيدة فى خصوصية موضوعها . ونجد ملحقا بقصائد المجنون الأندلسى شروح زيد الطفل الذى صاحبه ودون شعره وأضاف إليه تفسيره ، بينما تحتل يوميات زيد المكان الأساسى فى نهاية القصيدة بعد اختفاء المجنون فى مغارة . فوظيفة صوت زيد المفسر والشارح هى إذن الكشف

عن المعنى المجازى للقصيدة الأندلسية .
من القصيدة لم يأخذ أراجون الشكل . لكن هناك وجود بعض مواضيع وأشكال القصيدة العربية البدوية ، مثل التغنى بحب المحبوبة إلسا بنغماته العذرية ، وصف الحيوان كما فى التقليد العربى ، والحنين إلى صفاء الحياة البدوية . هناك أيضا شكل "الهجاء" العربى فى إدانة الخائن أبى القاسم التى تظهر فى قصائد "بكائيات الأندلسى (٨) وفى إشارة أخرى إلى مكان آخر ، يذكر الشاعر أن تعاسة الملك تأتى من أن حماسة عصور أخرى زمن معركة "أحد" وزمن "غزوة بدر" قد انتهت وأن الملك لا أحد يستطيع أن يعتمد عليه .

وهناك تناص عربى آخر فى المقال الفلسفى العربى . فتعلمنا قصيدته "تخييل السموات حسب ابن سينا" (le Fictian des uieun selon Ilse Sine) ويتعمد الشاعر تسميته بابن سينا وليس "أفيسين" الإسم الفرنسى المعروف ـ النظام الفلكى حسب ابن سينا .
أما فصل "الفلاسفة " فيذكر لنا فى النثر التقريرى للمعرفة العلمية الدور العقلانى لابن رشد الذى حرر الإنسان من الخرافات والغيبيات . ورجوعا إلى الزجل ، تشير قصيدة "زجل فى المستقبل" إلى أهمية المعارك الفكرية بين الخارجيين والخوارج والمعتزلة التى تؤكد أهمية

العقل فى الفكر العربى - الإسلامى .

هذه بعض الاقتباسات التى تظهر التناص العربى فى مجنون إلسا ونعنى هنا بالتناص وجود كلمات مفتاحية للثقافة العربية وبعض البنى الأساسية لهذه الثقافة فى فكرها وشعرها وتاريخ القوم الذين ينتمى إليهم . ومع ذلك تبقى البلاغة هنا وجماليات النص هى الرؤية الجمالية المعروفة لدى أراجون المزج بين البحور المختلفة للشعر ، وبين الشعر والنثر وبين التقرير والغنائية ، كاسرا للحدود بين الأنواع ، موحدا لها جميعا فى الإيقاع الموسيقى للعبارة ، هذا السجع الذى انجذب له فى لغة القرآن الكريم . لا يفصل أيضا الشاعر بين الشعر والمعرفة ، والمعرفة هنا التى كرس لها أراجون سنوات من القراءة والدراسة هى معرفة الثقافة العربية التى تدور حول هذه النقطة الأساسية : سقوط غرناطة .

٤ـ مفهوم الزمن

غرناطة هى إذن مكان يختلط بأماكن أخرى ، لكنها أيضا زمن محدد : ١٤٩٢ سقوط غرناطة العربية ويرجع بنا أراجون إلى السنوات التى تسبقها فيسمى الجزء الثالث للقصيدة ١٤٩٠ والجزء



الرابع ١٤٩١ فى تصاعد درامى لمأساة غرناطة تصاحبها مأساة "بوعبدل" الذى فقد عرشه ووطنه ومأساة المجنون الذى حكم عليه بالسجن لأنه أحل مكان حب الله حب امرأة اسمها إلسا . لكن غرناطة هى أيضا كل هزيمة يعرفها الإنسان : سقوط باريس فى ١٩٤٠ واغتيال فيدريكو جارسيا لوركا فى ١٩٣٦ هى هزيمة أحد التى يشير إليها فى مجنون إلسا وهزيمه نابليون فى الأسبوع المقدس وبالفعل كما صرح أراجون أنه كان دائما ينجذب إلى وصف "الوجع والحب فى لحظات انكسار التاريخ".

غرناطة هى إذن و-أيضا فكرة مجردة عن الزمن ، صورة أبدية للحياة وللهزيمة معا .

زمن الهزيمة هو زمن الحنين إلى الماضى والعجز عن تصور المستقبل ويقارن أراجون بين غياب زمن المستقبل فى اللغة العربية ومأساة قوم غرناطة الذين طردوا من وطنهم ولم يكن باستطاعتهم فى هذا الحين تصور المستقبل .

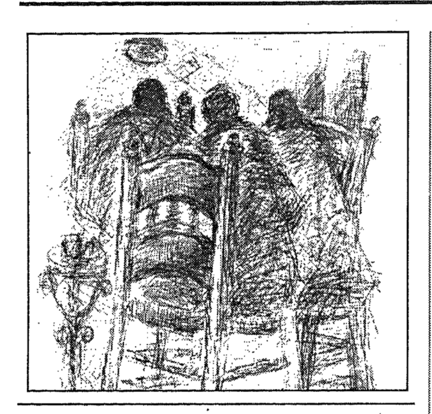
وعندما جن المجنون وعاش فى مغارة ، شخص الطبيب مرضه بأنه هو الزمن نفسه الذى يكون مريضا : لأن المجنون يعرف أن الزمن ليس زمنا واحدا

لجميع الكائنات فلكل كائن زمنه الداخلى المختلف عن زمن الساعة.

أى يختلف حسب أطوار الحياة ـ فالزمن بطىء عند الطفل سريع عند الشيخ الذى يطارده الموت وتقتحمه الذكريات الأليمة .

هذا الشيخ المجنون هو أيضا أراجون فى بداية الشيخوخة ومجنون إلسا ، تعتبر لهذا المعنى قصيدة للزمن ، هذا الزمن الحاضر ، مضارع العرب بين ماض أليم وطوبائية مستقبل سعيد .

ربما يبقى التناص العربى فى مجنون إلسا تناصا مجازيا ، يرمز فيه المكان والزمان إلى زمان ومكان كل هزيمة ، لكنه استطاع بفضل الدراسة والرغبة فى المعرفة أن يرسم بعض المواقع والبنى الأساسية لثقافة وتاريخ ، من منطلق المهزوم ، كما قال ، وليس من منطلق المنتصر الذى يكون هو فى الغالب كاتب التاريخ حسب أيديولوجيته ومصلحته .



الهوامش

١ ـ مجلة p.azc ، العدد الخاص بلويس اراجون ١٩٧٣

٢ـ أراجون- Entretieus ouec Francis Cre-mieun pellimad pais , R64

٣ـ نفس المرجع ، ص ٧٥

٤ ـ

٥ ـ

٦ـ نفس المرجع ، ص ٦٣ وعن تأثير لغة القرآن انظر أيضا سامية أسعد : "مجنون الزا" فى فصول ٣,٣ ١٨٩٣

٤ ـ نفس المرجع ، ص ٣٦

٧ ـ انظر ليلى والمجنون أو الحب الصوفى تأليف الشاعر الفارسى عبد الرحمنى الجامى ، ترجمة وتقديم وتعليق د. محمد غنيمى هلال ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٥٤ .ودراسة محمد غنيمى هلال عن ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٦٠

٨ ـ انظر

chevles haroche fidee de l owon dl . le else de l oezse d qsqevou geuivqul pqus1966

دراسة التحديث الإبداعي على مستوى الإبداع القرائي

نقد

د. علي البطل

لو تصورنا رجلا ريفيا - مات عند مفتتح هذا القرن - قد رد إلى الحياة عند منتصفه، لأذكر من وجوه الحياة أكثر ما يرى: لقد صارت القطارات والسيارات هي الوسيلة المألوفة للسفر بدلا من الدواب، وصار الانتقال إلى "المحروسة/ أم الدنيا" أمرا يمكن الحديث عنه ببساطة أكثر. ولو تصورنا رجلا مات عند منتصف القرن قد رد إلى الحياة الآن، لكان حاله حال سابقه، مع اختلاف طفيف يضع الطائرات مكان القطارات، وأمريكا بدلا من القاهرة. أما لو تصورنا أن تكون إعادة الحياة إلى الأول، في زمننا الحالي، فسوف يصعب علينا أن نتخيل رد فعله أمام العالم، الذي كان عالمه يوما ما: ولكنه - في الغالب - سوف يقبل هذا التطور المادي، ويبتهج به. ومع ملاحظة أن التطور المادي يتم التآلف معه بسرعة أكبر من التطور الفكري: (لأنه أمر يفرضه الخارج، ويجبرنا على التعامل معه على أساس أنه "حقيقة" موضوعية ينبغي ترتيب حياتنا لتتوافق معها. أما تغير الأفكار فهو أمر يبدو أكثر "ذاتية"، لأنه يتعلق بموقفنا الداخلي الذي يمكن التنازل عن ثوابته بالسهولة نفسها) فإن النتيجة أننا نتعامل مع متغيرات الحياة بسلوكين مختلفين: مما يسبب لنا ارتباكا شديدا، وتصدعا بين الداخل والخارج، يتفاقم كلما زادت وتائر التغيرات الخارجية من سرعتها. فنحن نرفض من التطور الفكري ما يحدث بين بداية العقد ونهايته، ونقبل من التطور المادي ما حدث بين بداية القرن ونهايته.

إننا نتعامل في قضايا التطور الفكري - والفني بصورة خاصة - تعامل الرافض لكل جديد وكل تجديد، أو -على الأقل- تعامل المستهين به، الذي يتصوره دائما حالة عارضة لاشك في زوالها، ثم نفاجأ بأنها لم تزل، بل تولد منها جديد مغاير، أو ثائر، أو ممتد في اتجاه مختلف، فتزداد غربتنا: لقد تغير الجديد، ولكن القديم لم يعد الى الحياة ثانية. وتطلع دعوى خبيثة: إننا أمة تسكن ذاكرتها، لاحاضرها، وبالتالي، فليس لمستقبلها نصيب من تفكيرها. فهل نتوقع أن يكون مستقبلنا هو ماضينا نفسه حقا، أم نتطلع إلى مستقبل له بريق الماضي، وإن لم يكرر أحداثه؟.

لقد ابتكرت جماعة أبولو - في الثلث الأول من هذا القرن - لغة تراسل الحواس للتعبير عن أعماق الوجدان الإنساني، في عصر كان الوضوح هو السمة العامة لقضاياه، ثم طور رواد الشعر هذه اللغة بإضافة غموض الرمز، هربا من ملاحقات السلطات السياسية للشعراء الوطنيين، عندما يعبرون عن مطالب الوطن الواضحة في الحرية والاستقلال، فكيف يستطيع شعراء المرحلة المعاصرة التعبير عن قضايا ليس فيها من الوضوح شئ أساسا؟

هذا ما سنحاول تبينه في هذا الاستعراض السريع للأداء الشعري في مرحلتنا هذه.

اهتم الفكر اللغوي والفلسفي في هذا القرن، بتحديد مكونات "الكلمة" في اللغة، أو الجوانب التي تقوم عليها "بنية" الكلمة، فظهرت اقتراحات عديدة حول هذه المكونات، من أهمها رؤى: دي سوسير، وبيرس، ثم التطويرات المتلاحقة في

الدرس اللساني والسيميولوجي الأحدث، مثل استدراكات بنفينيست، وورولان بارت، وجاك دريدا، تمثيلا لا حصرا.

رأى اللغوي السويسري فردينان دي سوسير أن "العلامة" تقوم على ركنين أساسيين لا ثالث لهما، هما: "الدال" و"المدلول"، أو: "الصورة الصوتية"، ثم "الصورة الذهنية، أو المفهوم أو الفكرة" التي تنشأ في الذهن نتيجة سماع الصورة الصوتية، متجاهلا "الشئ الخارجي، أو "الماثل" الذي تشير إليه "الكلمة" في عالم موجودات الواقع.

لقد تأثرت نظرة دي سوسير إلى العلامة اللغوية بسلوك المدرسة الرمزية في التعبير اللغوي "الإيحائي"، حيث لا يشير "التركيب اللغوي" إلى وجود خارجي بقدر ما يثير من إحساس جديد عن طريق المزج بين "موجودات" مختلفة لخلق "متصورات" ذهنية يصنعها الخيال من أبعاض الموجودات الخارجية مثل متصور هذه العبارة (أفكار بنفسجية تنام في سكونها العنيف) التي لا يستطاع تبين "وجودات" خارجية لمفرداتها.

وإذا كان التحقق المادي للمشار إليه جزءا من "العالم" وليس جزءا من "اللسان"، فقد قدم تعبير الرمزيين مادة وفيرة قام عليها تصور دي سوسير الثنائي للعلامة: الذي يتجاهل ما فيها من "إشارة" أو "ظل" للوجود الخارجي، مثلما تجاهل الرمزيون للموجودات الخارجية نفسها في سبيل خلق موجودات تخييلية في عالم النص من أبعاض موجودات الواقع المادية.

المشكلة أن دي سوسير قد نقل توصيفه من لغة التعبير الأدبي - لدى الرمزيين خاصة - إلى السلوك اللغوي بعامة، حتى في لغة التداول ذاتها. ولقد كان له مبرره، فاللغة لدى الرمزيين لغة خالصة للسان - لا يتلبس العالم الواقعي بها - من حيث خلقها لعالم في النص: مواز، أو مفارق لعالم الواقع الحسي.

إن فكرة المثلث - التي شاعت في الدرس اللغوي والسيميولوجي لتمثيل المكونات الثلاثة لبنية العلامة اللغوية - كما عند بيرس مثلا - أو للجوانب الثلاثة لأية علاقة ترميزية - كما عند ريتشارد وأوجدن، والسيميولوجيين أيضا - يمكن أن تساعدنا على توضيح تصورنا عن تطور النظر إلى"الكلمة" في النص الشعري - من مرحلة لأخرى - في تاريخ الشعر العربي، وطبيعة الكلمة في "سياق" هذه المرحلة أو تلك من مراحل التطور الأدائي للنص الشعري.

إننا نتصور أربعة أطوار تقلب بينها النظرإلى طبيعة (أو تدرج بينها التعامل ب) "العلامة" اللغوية في النص الشعري العربي بالتحديد، يمثل كل طور مرحلة قائمة بذاتها من "التاريخ الثقافي"، وسياقا مميزا من "الإبداع الفني"، يمكن أن نجملها في:

١- الطور الجاهلي والكلمة الساحرة : حيث تسود الثقافة الوثنية الأسطورية - بإجاباتها الخرافية عن أسئلة غامضة حول الرعب من مجاهيل الحياة والموت والمصير، وحيث ينظر إلى "الكلمة" بوصفها أداة تمتاز بالقدرة على "التأثير المادي"، فتكون "ممارسة" الإبداع الشعري ضربا من الطقس السحري ينتظر من أدائه تحقيق "فعل" ما في عالم الطبيعة الخارجي.

٢- الطور الإسلامي والكلمة الواصفة: حيث يرسي الوضوح الفكري - من خلال العقيدة الإسلامية - اطمئنانا نفسيا من حيث إنه يقدم إجابات محددة عن كل أسئلة البشرى حول عالمي الغيب والشهادة، وحيث تكون "الكلمة" البشرية وصفا أو تسمية للأشياء: تفسر ولكنها لا تمتد إلى "ممارسة الفعل" في عالم الموجودات.

٣- الطور الحديث والكلمة الموحية: حيث يأخذ "العلم الغربي" في إبهار النظر بإجاباته المادية عن أسئلة الإنسان حول الصراع والقوة والسيطرة، وحيث تطمح "الكلمة" إلى التعبير الأمين عن الإحساس الداخلي للإنسان، أكثر من "تسجيل" الوقائع الخارجية للأشياء. ويتمثل هذا السياق الفني في جماعة أبولو والمهجريين وفي إبداعات رواد الشعر الحر الأولى.

٤- الطور المعاصر أو

الطقوسية بدو طقوس: حيث يعود "الرعب من المجهول" مسيطرا على وعي المبدعين -والمثقفين بعامة- أمام بؤس واقع أمتهم في أدائها الحياتي، ومشروعها -أو بالأحرى: غياب مشروعها- المستقبلي، وفيه تأخذ الكلمة دور "الإشارة التائهة" -حتى لا أقول: الإشارة الحرة- التي تبحث عن تحقق دلالي لها، والتي تصور عالما كابوسيا بنمط طقوسي، يشابه ويخالف -في آن معا- دور "الكلمة" في السياق الجاهلي.

إن شكل المثلث - كما نتصوره - يمكن أن يكون على نحو تمثل رؤوسه هذه الزوايا:

أ- الرامزة: وهي العلامة اللغوية صوتا أو خطا.

ب- الإحالة إلى الماثل الخارجي: وهو التحقق الوجودي للشئ الذي تعينه الرامزة، والذي يتكون المتصور الذهني على أساسه. صحيح أن الماثل هو من العالم لا من اللسان، ولكنه الأساس الذي يقوم عليه الجانبان الأولان، بحيث تشير "العلامة" اللغوية إليه دائما.

جـ- المتصور الذهني: وهو ما تستدعيه الرامزة إلى الذهن من صورة "الماثل" الموضوعي الذي يقوم في عالم الواقع، والذي اصطلح اللسان على تعيينه بهذه الرامزة.

وبتطبيق هذا المثلث في الأطوار الأربعة التي أسلفنا تحديدها، يمكن أن نتبين اختلافا كبيرا في "طبيعة" الكلمة بين هذه الأطوار، يمكننا أن نجمله في الآتي:

١- ففي الطور الجاهلي يتصور الذهن الوثني إمكان التأثير في العالم من حوله عن طريق الكلمة/ الطقس السحري، الذي يحفز القوى "الميتافيزيقية" -القارة في ذهنه ومعتقده- على الاستجابة "للفعل السحري" الذي يستهدفه الناص. وهذا يعني أن النظر إلى "الكلمة" إنما يتم على مستوى الضلع الأفقي من المثلث، أي مستوى "الرامزة - الماثل"، على أساس الكلمة "تخلق" ماثلها لدى التلفظ بها. وهكذا يكون اللسان صانعا للعالم، لا يمكن فصل ناتجه -وهو النص الشعري هنا- عن ناتج العالم الموضوعي.

٢- وفي الطور الإسلامي يتكامل المثلث برؤوسه جميعا، ويتم إقامة المتصور الذهني متوسطا بين الرامزة والماثل، وهكذا ينفصل ناتج اللسان عن ناتج العالم، ويكتفي بالوصف أو التسجيل، نزولا بقدر الكلمة البشرية إلى مستواه المتواضع أمام الكلمة الإلهية الخالقة. صحيح أن "الكلمة" الشعرية قد تصور -مجازيا- "ماثلا" غير موجود في الواقع أحيانا، وقد تكون مكملة لنقص الماثل الموجود أحيانا أخرى. ولكن الواقع يظل المثال المحكي، الذي "يقاس" إليه ما يصوره العمل الفني: من حيث الإحالة أو الإمكان.

٣- وفي الطور الحديث، الذي تمثله جماعة أبولو ورواد الشعر الحر، توحي اللغة بعالم للواقع عن طريق تداخل معطيات الحواس. فهذا التعبير الشعري الجديد- الذي دعت إليه الرمزية الأوربية - يعتمد الضلع الأول في المثلث، وهو ضلع أ-ج: الرامزة - المتصور الذهني. وإنه ليتجاهل الماثل - إذ لا ماثل محددا للتكوينات التي تظهر في الشعر الإيحائي - من حيث إن هذا السياق الشعري يشكل مجسماته نتيجة تخالط مواثل متعددة من عالم الواقع، ليقيم هياكل ومشخصات تخيلية محضا.

٤- أما في الطور المعاصر، الذي يمثله شعراء الحداثة -وموجة الحساسية اللغوية الجديدة- الذين عاصروا التخلخل الضخم، والانهيارات الوطنية والقومية المروعة -منذ نكسة ١٩٦٧ وحتى الآن- فيعبر سياقه الشعري تعبيرا لا يستند من هذا المثلث إلا على رأس "الرامزة" وحدها: حيث لا تؤدي إلى متصور محدد سلفا، ولا تعين ماثلا من الواقع، وإنما تقوم بخلق متصورها عن طريق تحفيز ذهن القارئ على المشاركة في "إعادة" "كتابة" العمل الشعري عن طريق قراءته. إن العلامة هنا "إشارة تائهة" تنتظر من يعيد هدايتها إلى "متصور وماثل"، كما أن الواقع ينتظر هدايته إلى مشروع نهضة صحيح.

فإذا كانت الخصيصة الأساسية للغة أنها اجتماعية تواصلية أساسا - لذلك ففيها تكتمل الأركان الثلاثية للمثلث بطبيعتها - تبين لنا أن لغة الإبداع الشعري في الطور

الأول (الجاهلي) هي لغة موازية للغة التداول: من حيث إنها تستهدف التواصل الاجتماعي في المقام الأول، بل تتوجه بالاستهداف إلى قوى ما فوق الطبيعة، لكي تدفعها إلى عمل ما أو الكف عن عمل ما. بينما تأتي في الطور الثاني أقرب ما تكون إلى التماهي مع طبيعة اللغة التداولية التواصلية، فيما عدا محددات "النوع": الوزن والقافية، وبعض المسموحات في الشعر مما لا يجوز في النثر أو الكلام، وكثيرا ما تروي كتب التراث -من حديث وكتابة هذا الطور- مرويات لا تقل في جودة صياغتها عن الموزون المقفي.

ولكن -ومنذ جماعة أبولو- تبدأ لغة الإبداع الشعري في التوازي -مرة ثانية- مع لغة التداول شيئا فشيئا: بخلق متصورات ذهنية لا تمثلها موجودات واقعية من العالم، عن طريق تفكيك هذه الموجودات وإعادة تركيبها في الخيال بصورة تخالف كينونتها الواقعية: على استحياء أولا، ثم بإمعان يتدرج في الإغراب مع رواد الشعر الحر ثانيا. حتى إذا بلغا الطور الأخير وقعت المفارقة النهائية بين اللغتين: لغة التداول ولغة الإبداع الشعري، من جهة، وبين العالمين: عالم الموجودات الطبيعية وعالم الموجودات في النص من حيث التكوين الظاهراتي، ومن حيث قوانين حركتها وعلاقاتها، من جهة ثانية، وعادت النصوص الشعرية إلى ممارسة طقوسيتها الخاصة: التي قد تتشابه وطقوسية النص الجاهلي من حيث الشكل، ولكنها تختلف عنها تماما من حيث الجوهر.

وهنا نستطيع الإشارة إلى مقولتين من مقولات اللسانيين المحدثين، أولاهما ثنائية أخرى من ثنائيات دي سوسير، وهي ثنائية محوري التزامن والتعاقب في دراسة اللغة، التي فتنت اللسانيين من بعده، فإنهم -بحسب إجراءات الدرس اللساني المحض ومنظومات مفاهيمه وأدواته المنهجية- قد عدوا اللغة نسيجا واحدا يمكن إيقاف شريطه عند لحظة ما، وإعمال الدراسة فيها على المحور السكوني وحده. وإذا أمكن -إجرائيا- تطبيق هذا الإيقاف على لغة التداول اليومية -لفحص لحظة ما من لحظات حياتها واستكشاف قوانينها- فإنه لا يمكن تطبيقه على لغة النص الشعري بصورة مطلقة كما يحدث في لغة التداول. بتعبير آخر: إذا أمكن التوقف ببعض تطبيقات الدرس اللساني عند المحور السكوني وحده -المتعارف عليه في دراسة لغة التداول- فإن لغة النص الشعري لا تمكننا من هذا التوقف، لأن العلامة اللغوية في النص الشعري محملة -أساسا- بالتاريخ، فبين لفظة "قفا"، في معلقة امرئ القيس:

"قفا" نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل

ولفظة "قفوا" في قول الشاعر الأموي:

أقول لركب -صادرين- لقيتهم،
قفا ذات أوشال، ومولاك قارب:
"قفوا" خبروني عن سليمان إنني
لمعروفه -من آل ودان- طالب
فعاجوا فأثنوا بالذي أنت أهله
ولو سكتوا أثنت عليك الحقائب

لا يقوم الفارق في تغيير "الضمير" من التثنية إلى الجمع، بل في تغير "الموقف". ولكن -في الوقت ذاته- تقوم وشائج "التناص" المعقدة بين موقف وموقف، يتخالفان ويتواشجان في لحظة واحدة داخل "السياق" الفني والتاريخي. إن الإقرار بوجود "التناص" مفهوما منهجيا في الدرس الأدبي، ينفي إمكان التوقف البات عند حدود "محور السكون" في دراسة لغة النص الشعري. هذا في النص الواحد، فما بالنا بنصوص شاعر ما، فعصر ما، فمدونة شعرية للغة ما ؟. على الأقل، إننا إذا أمكننا الاعتماد على المحور السكوني في دراسة لغة الإبداع الفني، فإن هذا الإمكان يتعطل عند حدود معينة لا يتعداها: ربما حدود النص الواحد، أو الشاعر الواحد، أو البيئة الواحدة والعصر الواحد. دون أن يلغي

ذلك حاجة الدرس النقدي إلى المحور التعاقبي في أي درجة من الدرجات السابقة، لا من حيث تبين التناص فحسب، بل من حيث تطور الدلالة، وتغير نسبة الحقول الدلالية التي يراوح بينها الشاعر بحسب تطوره وتغير حالاته النفسية والاجتماعية أيضا. لذلك فإننا نتصور أنه إذا صلح المحور السكوني للدراسة اللسانية المحض في لغة التداول اليومي، فإن المحور التعاقبي هو الذي يصلح -في الأساس- للدراسة التي تتخذ من لغة النص الشعري ميدانا لها، ومن خلاله نستطيع تبين ما حدث في لغة الإبداع الشعري من تطور عبر المراحل التاريخية المختلفة: لا من حيث دلالة المفردات فحسب، بل من حيث "الوظيفة" والنظرة إلى "التركيب البنائي" للعلامة اللغوية ذاتها.

أما ثانية المقولتين، فهي مقولة "الانحراف" لدى الأسلوبيين المعاصرين. فهم إذ ينطلقون من إطار التصور الخاص بالمرحلة الثانية في تطور النظر إلى العلامة اللغوية -مرحلة الوضوح الفكري، وهو النظر الذي يقوم على أساسه التعامل باللغة التداولية والتأليف العلمي التوصيفي- يجعلون من لغة التداول "أصلا" يجب أن تقاس إليه لغة الإبداع الشعري. فالقول بالانحراف يعني أن هناك مستوى معياريا، يأتي ما يخالفه شاذا عليه، ومنحرفا عنه، وما دام "الانحراف" يقع في لغة العمل الأدبي، فأصل "المعيار" قار في لغة التداول اليومي. وهذا لا يخالف طبيعة العمل الأدبي فحسب، بل يقوم بالنظر إلى مرحلة تاريخية واحدة في استخدام اللغة -أساسا- متجاهلا المراحل الباقية. صحيح أن هذه المرحلة أطول المراحل الواقعة تحت نظرنا، والممكن فحص الآثار الناتجة عنها، بالقياس إلى قصر زمن المرحلتين التاليتين لها، ولكن المدى الزمني لاستخدام ما لا يعطيه الحق في إلغاء ما يقصر عنه، وإلا فإن عمر المرحلة الأولى -الوثنية- هو الأطول تاريخيا، وفيه تأسست القدرة السحرية للكلمة في تصور الإنسان القديم، الأمر الذي تحاول لغة الإبداع الحديث استعادته الآن.

إننا يجب أن نقيم حدا مميزا للنظر إلى "طبيعة" الكلمة بين اللغة التداولية ولغة الإبداع الأدبي، بصورة نتلمس فيها تمايز اللغتين بقوانينهما وبنيتهما، وهنا لا يكون لمقولة "الانحراف" وجود في الإبداع الحديث. إن مفهوم "العدول" عند عبد القاهر الجرجاني مفهوم صائب، لأنه قام في إطار النظرة السائدة - من خلال المرحلة الثانية، التي عاصر الجرجاني نضجها- إلى تماهي لغة الإبداع الأدبي في لغة التداول والكتابة ولكن مقولة "الإنحراف" تتجاهل التمايز الذي اتضح بين اللغتين في النظر الحديث.

لقد تسرب التعبير الإيحائي الأوربي إلى الإبداع العربي من خلال جماعة أبولو، التي مزجت المضمون الرومانسي بالتعبير الإيحائي، فلما خرج رواد الشعر الحر من عباءة أبولو، وجدوا هذه اللغة الجديدة أكثر مناسبة، وأطوع في التعبير عن ذوات أنفسهم، من اللغة التداولية المباشرة التي استنفدت القصيدة التقليدية إمكانات تعبيرها الفني. وقام رواد الشعر الحر بدفع هذه اللغة نحو أبعاد أكثر إيغالا في الانفصال عن لغة التداول اليومي، وفي الغموض، تبعا لذلك.

ولكن التعبير الإيحائي لأبولو -ومثله تعبير مرحلة ارتياد الشعر الحر- لا يحرر اللفظة تحريرا تاما من "مرجعيتها" إلى "العالم" بل يخلق عالما نصيا "موازيا" لعالم الواقع دون أن يكون "مفارقا" له: من حيث كونه لا ينفي الواقع بتجاهل الإحالة إلى ماثل خارجي بذاته، ولكنه إذ يقيم مواثله الخاصة -في الوقت ذاته- من أبعاض العالم الخارجي، وإن يكن في علاقات غير مألوفة، تعتمد على تفتيت صورة العالم الواقعي وإعادة تركيبها من جديد، إنما يقوم بإثراء هذا الواقع، والتعبير عن عالم لم يكن يجد تعبيرا صحيحا عنه هو العالم الغائر بعمق في النفس الإنسانية، وهكذا يمكن أن يكون العالم الفني معادلا موضوعيا وموازيا لعالم الواقع. هذا هو ما يختلف فيه الجيل المعاصر من شعراء الشعر الحر عن سلفهم من جيل الرواد، ولذلك

ما يبرره.
لقد عاش العالم فترة رعب جديدة: ما بين اكتشافه أن "الجزء الذي لا يتجزأ" -أو ماسماه الأسلاف بـ "الجوهر الفرد"- يمكن أن يتجزأ فعلا، وأنه -عندما يتجزأ- تنطلق من "داخله" طاقة شيطانية: يمكن أن تدمر كل ما بناه الإنسان طوال تاريخه، كما يمكن أن تكون أكبر عون له في استمرار هذه الحضارة وتطويرها، وبين اكتشافه إمكانات الثورة المعلوماتية التي يقوم فيها "الألكترون" بدور البطولة في تطوير وخدمة الحياة الإنسانية، أو بالأحرى خدمة حياة إنسانية بعينها، هي حياة من يملكون استخدام أدوات تسخيره، واستعباد الآخرين به.
إن مازقنا الآن هو أنه: إذا كان الرعب النووي قد وجه الأنظار إلى القوة الذرية نفسها، وأشاع البغض للوجه القبيح للمتحكمين في مفاتحها، فإن قوة الألكترون السمية الأنيسة تضفي على أصحابها ملامح ناعمة متحضرة. ذلك لأن الذبح بالذرة ذبح صارخ بدائي، أما الذبح بالألكترون فذبح خافت أنيق. إن شيطان الحقب القديمة ذو الشعر الكثيف قد صار يرتدي ملابس السهرة الأرستقراطية اللامعة، لذلك فإذا كان لعن الشيطان القديم أمرا مشروعا، فإنك الآن تتردد في إدانة هذا الشيطان العصري، ولا تجد بدا من أن تلعن نفسك -وتلعن تخلفك- بدلا من لعنه، وأنت محق تماما.
إن الذرة تميت موتا ماديا صاعقا وحشيا، ولكن الألكترون يبقيك حيا، بل يمكن -نظريا- أن يخدمك. صحيح أن من يملكون أسراره وجدوى استخدامه لن يمكنوك سوى من قشور جدواه، بل إنهم يرسلون لك أجهزته -التي تعد ذات فائدة لهم- لكي تتلهى بها، ولكنهم لم يمنعوك من ابتكار ما ينفعك.
وسرعان ما تكتشف أن الألكترون إنما يبقيك حيا، لا من أجل خيرك، فسوف تكون -في زمن قريب- مجرد مخزن لقطع الغيار البشرية، لإنسان الحضارة الغربية في القرن القادم.
إن الشاعر العربي -وهو يرى الرعب الناعم- لا يملك أن يصرخ كما كان يصرخ أمام الرعب النووي، لذلك فقد غاص هذا الشاعر إلى أعماق وجدانه -لا ليستخرج الأحاسيس الدقيقة كما فعل الرمزيون، ولكن- لينشر الرؤى الكابوسية السوداء، لعل أحدا ينتبه إلى الخطر الذي ترصده حاسة الشاعر الخفية، قبل أن ترصده أدوات الرصد ذات الوعي المتخلف لدى قومنا اللاهين.
لذلك فإنه من الطبيعي أن تفقد العلامة اللغوية في الشعر المعاصر جانبيها: الذهني والإحالي، ولا يتبقى منهما سوى الجانب الرامز فحسب: الصوت الفيزيقي، التائه، لعل أحدا يمنحه دلالة وتجسدا.
إن الشاعر لا يستأثر بالنص الشعري، ولا يدعي سلطة تفسيره -ولا حتى حق الدفاع عنه- أو يقر بالمساءلة أمامه، إنه يلقي بنصه ابنا شرعيا لعصر غير شرعي، يشوه كل إحساس إنساني. فإذا ما أنكر التراث نسبة هذا النص إلى سياقه، فلأن التراث لم يعش لحظة التباس الأمن بالرعب -أو تخفي الرعب في لبوس الأمن- كالتي يعيشها الإبداع المعاصر: ففي التراث الجاهلي آلهة تتشخص وتؤنث، وفي الإسلام وضوح الرؤية للظواهر والأسباب، وفي الرومانسية والرمزية أمل الحد من القوة الغاشمة بإدانة مالكيها، ولكن ماذا في عصرنا هذا من تحديد؟: من معك ومن ضدك؟، بل متى تكون -أنت نفسك - مع نفسك، ومتى تكون ضدها؟
إن النص الشعري المعاصر يمارس طقوسية بلا طقوس، ويدع لقارئه مسئولية تحديد التوجه الإبداعي، أو ما نسميه إعادة إبداع النص، في ضوء ما يراه القارئ، وفي إطار محصوله الثقافي والفكري.
لعلنا بحاجة إلى تلخيص فرضيتنا الأساسية الآن، فنحن نتصور أن لغة الإبداع الشعري مفارقة في أساسها للغة التداول الاجتماعي. فالأولى تقوم -مثلها مثل الكتابة البكتوجرافية- على أساس الآلية البدائية: التفكير بالصورة، أما الثانية فتقوم على أساس الآلية المتطورة: التفكير باللفظ المجرد. إن لغة الإبداع هيروغليفية بطبيعتها،

لها استهدافها السري وهو الخلق الفني، أما الثانية فإن استهدافها لا يعدو الإفهام: التواصي، مهما حاولت تجاوز آليات التداول عن طريق الزخرف البلاغي. لذلك فإن مقولة "الانحراف" التي شاعت في دراسة "لغة النص الشعري" ينبغي أن يعاد النظر فيها، في إطار انفصال لغة الإبداع عن لغة التداول اليومي، وفي إطار اختلاف طبيعة التواصل بين أطراف كل عملية لغوية منهما عن الأخرى، إذا شئنا تبنيا صحيحا لطبيعة النص الشعري المعاصر: الذي يواجه أزمة وجود يحسها الشاعر نيابة عن جنسه، حتى إذا لم يكن هذا الجنس مدركا لها بعد، بل ويحسها الشاعر وسط جنسه الذي يرفض إنذاره، ممعنا في محاولة فاشلة للعودة -أو على الأقل الاحتماء- بالتاريخ: تاريخ الناس وتاريخ الفن، مخاصما العصر ومنفصلا عن مسيرة العالم، وهذا ما يراد لجنسنا بالضبط. ولنقرأ مثل هذا النص لنرى مصداقية ما نذهب إليه في البحث: سواء من الناحية الفنية -وهي اهتمامنا- أم من الناحية الموضوعية، وهي ما ينبغي أن نهتم به أيضا.

عناوين سريعة لوطن مقتول
شوقي بزيع : شاعر من جنوب لبنان
كما تتعرى لذاكرة النهر زنبقة النهر
كالخوف ينسل من حدق الميتين
وكالبحر يذهب للموعد المتأخر،
افتتح الآن موتي وأدخل في موسم النار
كل الجداول صالحة للملاحة
فليتقدم حفاة المدينة نحو المدينة
وليسرج الجائعون القرى.
هي الأرض تدخل في الدورة الدموية
أو في مدار الشظية، أو في جنون يدور
ليسقط على القلب هذا الندى الليلكي
ويهوى المساكين نحو القبور،
فإن أورق الدم والأرض الغت مواعيدها
فليقوموا
سيعرف كل بأوجاعه
لا علامة فارقة في جبين الجياع سوى الجوع،
والأرض شاهدة
أنهم أعمدوا صدرهم في التراب ولم يبلغوا الخبز
لكنهم حين ماتوا أضاءت مصابيحهم في القبور
***
وقفت على باب تلك المدينة أحصي دم
الذاهبين إلى حربها
فاستدار الرصاص إلى حيث كانت بلادي
وقد أوثقوها إلى النار
فانفجرت آية الماء:
يا نار كوني سلاما وبردا على المدن الصامدة.
وقد أوثقوها إلى الجوع
فانتشرت فوقها السنبلات
العجاف، وكان الطغاة على بعد سنبلة من فم الجائعين
وكنا على بعد قنبلة من عيون الطغاة
وحين سقطنا معا في التراب
انحنت سدة الأرض
وامتزجت بالدماء السنابل.
وفي دورة الخبز تنحل كل العناصر
كانت مناقير ترفع طائرها من جنون الرياح
وأشرعة تستحث البحار
وكانت بلادي على طرف الموت
تدخل في جثة وتقاتل.
وقفت على باب تلك المدينة
أحصي دم
***
الذاهبين إلى قلبها
فاستبد بي العشق، واحتشد الميتون على جانبي
وكانت على الصدر عاشقة من عصير البنفسج
في أول الليل
والأرض كانت جنوبية
والجراح جنوبية
حين تدخل برج الكآبة
كان التراب الجنوبي خارطة للعذاب
إذا ما توجع نهر بأرض
توجع ماء الجنوب
وإن صوب القاتلون إلى أي جسم
ففي جسم هذا الجنوب تكون الإصابة
***
وأسندت جسمي إلى جثة في مهب الجنون
رأيت بلادي تنام فقلت اجئ من الحلم
وانكسرت زرقة في المساء المجاور
فارتعش الميتون

ومـــر بي العـــسكريون
واشتبكوا حول شكل العلم
لتحيا بلادي
لتـحـيا الحكومة والخـبـز
والأرز والأوسمة
لتـحـيـا الخـضـار ويحـيـا
الدمار وتحيا القصور
وتحيا القبور.
لبست ثيابا جديدة
لبـست بيـاضـا يشكلني،
شارعا،
ربطة للعنق
وحين وقـفت على بابهـا لم
أجد عنقي.
أنا الرجل الصـفـر، أبدأ من
نقطة في بلادي
ولا أنتهي في أحد
ويرقـصـني البـحـر حـتى
انطفاء الزبد
وبيني وبين المدينة جـسـر
تقمصته فارتدتني
خطى العابرين
لأني قتيل ولا ظل للميتين
لأني شـــريد ولا مـــوت
يستقبل الجائعين
أمـد جناحي بين القـبـور
وأبحث عن طائر
في الوسط
وأنثـر جـسـمي عـلانيـة في
الثلوج البعيدة
خـذوني إلى صـدر أمي ولا
توصدوا البحر خلفي
أنا القروي الجميل
أبادل كل العـواصم بامـرأة
في السرير المجاور،
أي النســاء التي تـتـزين
للحب؟
إن دمي موصل للتراب
ليـأت المحـبـون نـحـو
حبيباتهم
والمصابون نحو إصاباتهم

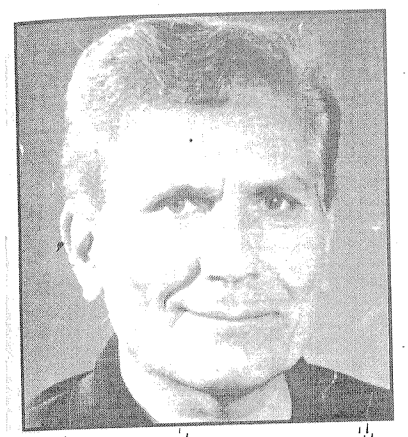
والمساكين نحوي
ففي ذات قنبلة في نهار يجئ
على بعد خمسين ألف قتيل
وأغنية واحدة
ستمشي بلادي على الماء
من يفتح الآن نافذة
من يغني لشئ ينام
مساكين يأتون عند الحروب
ويمضون عند الحروب
ولا يتركون سوى نجمة في
الظلام
وسـافـرت بين الرصـاص
وأسواقه في ضواحي السكينة
رأيت احـتـراق المغنين بين
الأغاني
رأيت حبيبين سهوا
وطفلين سهوا
وسهوا رأيت المدينة
وكـانت هوت منذ عـام ولم
يبكها ميت أو مسافر
رأيت بقـايا البـحـار على
خشب من حطام البواخر
وكل الذين أحبوا وماتوا
وغنوا وماتوا
ومـا خبـأ العـشق في جثث
العاشقات
صـرخت: اجـمـعـيـهم، فكان
الرصاص
اجمعيهم، فكان الرصاص
اجمعيهم، وأطلقت جـسـمي
إلى جثة في الهواء
فقام الجياع من الجوع
قام الضحايا من الموت
قام الصغار من الأمهات
ولم يبق تحت ركـام المدينة
إلا الطغاة.
***
هو الدم يرفع قـامـتنا فـوق
هذا الحطام
هـو الدم يسـتنهض الأرض
فينا

فـلا عـاصم اليـوم إلا من
اختزن العشب في جرحه
ثم نام

كـتـبنا لأحـبـابنا جـثـة
وانتظرنا بريد العظام
وما وصلتنا رسائلهم بعد،
مـا وصلتنا عناوينهم في
الظلام

وأروع مـــن أن يمـــوت
المساكين
أن يبلغ الموت حد الكلام.
سنطلع من كل بيت تشتت
من كل جرح تفتت
مـن كـل طـفـل هـوى فـي
البياض القتيل
باسم من يحرثون الصـبـاح
لكي تشرق الشمس
أو يكتبون الرياح لكي يزهر
الحدس

أو يقرأون الدليل
ونحن المساكين نحن الملايين
لاشئ يفـصـل أعـراسنا عن
سقوط الطغاة
توحدت الأرض فينا
فكل قتيل سيصبح جيل
وكل بنفـسـجـة أحـرقـوها
ستغدو بنفسجة المستحيل
وكل شهيد تكمله الأرض
كل احتراق تكمله النار
فليبلغ الحقد حد الإصابة،
والرقص حد السماء
فـلاشئ يبـقي سـوانا على
الأرض
لاشئ يبـقى سـوانا على
الأرض
لاشئ إلا قناديلنا واحـتـمـال
الدماء.



في ذكراه الثالثة "يوسف إدريس"... بورتريه لفوضى الجسد ... وذاكرة جيل

ذكرى

رضا البهات

ليس من المألوف في الدراسات الأدبية عندنا - هكذا يقول د. شكرى عياد - أن نتناول علاقات الكاتب أو الشاعر الشخصية بأي قدر من الصراحة. مع أن الحياة والأدب كل "لاينفصهم. وما يبدعه الكاتب أو الشاعر هو في النهاية انتصار على أزمة وجودية شارك في صنعها آخرون.

> إن الأشخاص المؤثرين في مسيرة البشرية وبالضرورة.. نتاج صراعات كبيرة مع ضعفهم البشري وبؤسهم الخاص ومع أشكال التخلف في أمتهم

لا تذكروا محاسن موتاكم ، ولا أحيائكم .. انقدوهم.

تفتح هذه المقولة الجريئة بابا واسعا استقر كتقليد أدبى فى المجتمعات الديمقراطية الراسخة من زمن. باب إلى حيوات حقيقية مليانة لمبدعين عظام. يعاد إنتاجها لدينا بفعل التسطيح الإعلامى - وفى هوجة ثواكب الرحيل سرعان ما تنحسر - إلى طرز خاصة من المطلقات التى لاتدرك . فتحجم الشخص العادى وأحيانا الموهوب عن ترسم خطاهم واحتذائهم. إذ ما حيلته وقد وقر لديه أن مثلهم انتقته الطبيعة وحابته فيما أخطاته هو. هوجة للتبارى يبدو فيها من يخلع الألقاب على الراحل أكثر ، وكأنه الأكثر اطلاعا على منجزاته . وغالبا ما يكون هذا السلوك ميكانيزما لإخفاء جهل ما . وفى كل ذكرى يعيد التسطيح الإعلامى على عجل أيضا تذكيرنا بتلك الالتماعات العابرة التى من نسل الآلهة . وباستثنائيتهم التى تزخر بعدد لا بأس به من المطلقات.

لنعود فنتناسى من تلك الطبيعة "الغادرة" التى عادت وأكلتهم فجاة . مما يضعف من تنامى مساحة للعقل النقدى داخلنا .

فى حين أن الأشخاص المؤثرين فى مسيرة البشرية، وبالضرورة .. نتاج صراعات كبيرة مع ضعفهم البشرى وبؤسهم الخاص ومع أشكال التخلف فى أمتهم . صراع قد لا يحسمه الموت .. إذ تظل تزجيه أسئلتهم التى طرحوها فى حياتهم . تلك حكايتهم المتشابهة - رغم تفرد كل منها - حياة أزكاها وعى مبكر بالم الإنسان ، ووعى شخصى بأن الحياة ظاهرة مؤقتة وطارئة فى وجودهم ليبتدىء الأرق .. ثم الإبداع . ولذا تراهم يبوحون فى حياتهم ومذاكرتهم بما يحاشى التسطيح الإعلامى ذكره، ويرى أنه يترك ظلالا بشعة لا تجوز لمن كان من نسل الآلهة .. فتروى إحداهن مثلا فى ذكرى طه حسين "إنه ولد لأسرة متوسطة .. وأن أكبر الأطباء قد حاروا مع مرض عينيه صغيرا - تذكر أن أهل الريف لدينا كانوا يعالجون أمراض العيون بخليط من بول الجمل وتراب الفرن إلى عهد قريب - وأنه أجاد عدة لغات وهو بعد طالب بالأزهر .. إلخ". وتظل تنهال - حتى قبل رحيلهم - مبرزة إياهم كأشخاص (لن يتكرروا) . وفى صورة تفخيم زائد يستخدم أوصافا مثل التى تستخدم في عالم التجارة والتسويق ومن نوع .. الأديب العالمى، والدولى ، وغير المسبوق والذى لا يختلف عليه (وكأن الاختلاف نقيصة وليس امتيازا إنسانيا) . والمشهود له.. وهنا ينبغى أن نتلى بعض الأسماء الأفرنجية التى شهدت للراحل بالتفوق . دون أن نفهم لماذا علينا دائما أن نرى أهمية رجالنا بعين الآخرين.

وفى مناخ التسطيح هذا الذى عناصره التقديس والمبالغة وغيبة الرؤى النقدية. يبرز المتلمظون من الكسالى والظلاميين ليظهروهم كأشخاص ناقصين تماما أو غارقين فى المخازى . وفى حالة يوسف إدريس كرجل متداع . يستخدم العقاقير بكثرة، ويقاتل بحثا عن الشهرة والجوائز . وأنه أخذ فى حياته أكثر مما ينبغي له . ويفترضون له معارك وهمية مع أدباء آخرين . وربما كان من بين هذا الفريق من هو إلى الآن مازال يؤجر من يكتب له قصصا باسمه.

وهكذا فكلا الطرفين .. المزايد بالمدح ، والمزايد

بالقدح قد اعتمد منطق التسطيح والتسطيح المضاد . الذى لا أكثر منه قدرة على التعقيم على ظاهراتنا الثقافية . وعلى نفى الإمكان الكامن فى كل إنسان ، إذا ما استثيرت إنسانيته بقدر مناسب هى إذن حيوات أرضية حقيقية يراوحها الجدل الطبيعى ، كما يراوح منجزاتهم بين درجات شتى من الإضاءات والظلال يكفيها جميعا شرف الدأب والانشغال بهموم أمتهم.

ويوسف إدريس كغيره من نجوم الأدب الذين أخضعوهم لتلك (المطلقة). وتبرز المفارقة فى أن يوسف تحديدا لم يكن يعبر فى أدبه سوى عن كل ما هو ضد المطلق الذى يكرسون له . فالبؤس الذى عاناه أبطاله صنيعة أرضية مسببة وشخوصه لم يمضوا أعمارهم خلف الأقنعة . بل وضعوا أنفسهم مثله فى العراء ، فكانوا بشرا حقيقيين حتى عندما كانوا ضعافا مقهورين . بل ويبعثون على التقزز ربما أكثر من الرثاء . وإذا كانت خلايا العقل كحقيقة طبية لا يعوض الذى يتلف منها أو يموت . فإن عقل الأمة بخلاف ذلك دائم التعويض لما يتلف أو يفقد بخلايا جديدة ، تحمل خبرة السابقين . إنه عقل يغذى ذاهبه آتيه.

* عين جيلنا .. وهامته.

كما أحببناه!.. فثمة غواية تكمن فيه وتغرى بالتقرب إليه ومصادقته .. وتركبنا إزاءه أيضا خوف الاحتواء . كان يمثل لنا – جيل الثمانينيات – المعادلة المستحيلة سوى لمرة واحدة.. كيف؟

كنا متمردين مصادمين لا مستقبل لهم . ورأينا كيف شرب مثقفو الجيلين اللذين سبقانا من ذات النبع . فتم حصارهما وتهديدهما لا فى الكتابة فحسب ، إنما فى الرزق أيضا ، بينما عرفنا الطريق في السبعينيات إلى العمل السرى وإلى السجن والملاحقة. ومازلنا نرى الآمال ممكنة قدر ما كانت أحداث السبعينيات صاحقة . نقرىء قصصنا وأشعارنا وأبحاثنا لبعضنا البعض.. ونلعن من سبقونا في الفكر والسياسة والأدب . ونراهم مهادنين ضيعوا بضعفهم إلى السلطة كل شىء.

ونرى لأنفسنا فى مرآة وجودين عظام "أنتم أهل الشرق معاملون براحة أكبر مع الأزمة أى أن الزمن لديكم ليس ساحقا إلى هذا الحد. هنا فى الغرب يجب أن تبقى فى حالة ملاحقة دائمة . ربما نكون قد تخلصنا من هذه العقدة التى تلاحقكم. وهى وضع الإنسان وبصورة دائمة فى قفص الاتهام . لكننا تخلصنا من هذا الوضع فى خط مستقيم.. إلى الزنزانة".

هكذا شخصتنا دى بوفوار. فمضينا خليطا متعايشا من كل شىء . من الماركسية والليبرالية والقومية. فوضويون فى الحياة وأيديولوجيون فى الفكر . نحب عبد الناصر ونشتمه . نسوغ أدب العبث مثلما نسوغ الأدب الواقعى الاشتراكى . خليط من النقائض أفرزته السبعينيات على نار الستينيات الآخذة فى الخبو حتى أنضجتنا إلى مثل يخنى الطعام الردىء.

فاتجهت أبصارنا إلى الرجل . ونحن نمارس فى ذات الوقت أنواعا من الانتصار الاغترابى الضيق الأشبه بالانتحار . ذلك الذى يسميه كامى "الانتصار الأسود المقيت" . إنه النفى المطلق الذى لا يمكن ممارسته بفعل الانتحار الجسدى. بل بالتدمير المطلق وحده. تدمير كل من الذات المدركة والذوات الأخرى موضوع إدراكها . نمارسها من زوايا نظام واحد يتفرد به فكر واحد لا يشك – متمرد كامى – أنه بائس – لأنه بدلاً من أن يعانى داخل حدوده .يؤثر أن يمارس انتصاره على الأرض والسماء .. أن يلغيهما معا . فى حين أن كل فعل يصدر عن تدميرات ذات صاحبة دون غيرها – وكأنه يرى مسالكنا المضطربة – هو فعل مصدره الكرم أو الاحتقار بطريقة أو بأخرى ومادام غير صادر

عن الحماس. ولذا كنا كراما في تبديد الصحة والمعارف والوقت ومتعالين لايعجبهم شيء. ونحاول أيضا أن نجد موطئا لذواتنا المبدعة. أو بالأحرى اعترافا من أجهزة الثقافة الرسمية بنا.. أو ليغفر كل شيء حتى الموهبة أيضا.

وكان يوسف إدريس اليسارى المصادم والمتمرد. والذى عرف الطريق أيضا إلى المعتقل. لكنه عاد منه إلى مكتبه بالأهرام ليظل برهانا عمليا على إمكانية أن يتصرف حكامنا بطريقة متحضرة. وأن المعادلة المستحيلة ليست مستحيلة. بل حلما مفتوحا قابلاً للتحقق.. حين لم تغلق دونه أبواب المؤسسات الرسمية. وظل حلمنا كامنا. حلمنا في جدارتنا بأن يحبنا الوطن - وفى الحقيقة كنا نقصد حكام الوطن - حتى فى زمن كثر الكلام عن الديمقراطية. وانبسطت عنا قليلا قبضة أجهزة الأمن. إنما كانت تحل قبضة أشد إحكاما، ليس بينها والتطور الديمقراطى علاقة نسب - قبضة أصحاب المصالح الجدد. الذين أخذوا يدفعون برموز الثقافة المعبرة عن نشاطهم الاقتصادي (الذى ليس بالنشاط ولا بالاقتصادى) إلى المؤسسات الإعلامية الرسمية.. وتعقد الحلم الذى ظل يشخصه لنا يوسف إدريس، إذ ظلت المؤسسات الثقافية والإعلامية الرسمية حصونا منيعة بالنسبة لأمثالنا. لنضبط أنفسنا متلبسين بما اتهمنا به سابقينا.. الضعف إزاء السلطة.

وفى حين كانوا يرددون فى وجوهنا أن الخلاف لايفسد للود قضية. كان مجرد الاشتباه في المخالفة يفسد للود جميع قضاياه. ليبرز لنا من قلب (اللخبطة) سؤال كبير. هل هم ديمقراطيون حقا؟.. بل هل نحن أيضا ديمقراطيون حقا؟!

على الأقل فيما بيننا كمثقفين!. كان الأمر معضلة بالنسبة لجيل - مثلما لجيلين قبله - جربت فينا أنظمة شتى منذ أوائل الخمسينيات. واختبرت علينا أفكار شريرة كثيرة وأخرى حسنة النية. ولم يعد يشفع لنا أننا نحب هذا الوطن وأننا موهوبون ونريد نصيبا من التحقق.. لانصيبا من الكعكة. لأن المجتمع كان قد صار بمقدوره أن يمضى بآليات الخراب دون ثقافة ودون فكر أو أدب.. بدون كل هذا (الكلام المجعلص) حسبما وصفه السادات فى أواخره.

كنا نشبه يوسف إدريس.. ويشبهنا، لكنه ماض إلى التحقق.. ونحن يسعون إلى نفسينا كلية عن أية إمكانية. وفضح تطور الواقع نقاط الضعف بداخلنا وعرى نظرتنا إلى السلطة. فتوقف الكثير منا. ورحل البعض إلى حيث النفط وصار أقصى أحلام الذى بقى تدبير واسطة من أجل منحة تفرغ لبضع سنوات. أو من أجل وظيفة هامشية بلا عمل فى أحد مؤسسات وزارة الثقافة.

ولم يعد حضور يوسف إدريس يمثل أملاً من نوع مغاير. رغم ما قاله فى جمع محدد اشتملته جلسة مسائية من الأصدقاء قبل سنوات من وفاته. وبعد أن حمل عليه المخرج مراد منير لعلاقته بالسلطة، قال الرجل.. من السبعينيات كان الجميع في السجون. وكنت أنا قائمقام المعارضة المصرية أمام نظام السادات.. أنا لست سلطويا.

أما حين اعتقل اثنان من شباب الكتاب (م.م - قاص والصق الأصدقاء به وأقربهم إليه) والمسرحى (م.س) ظللنا نتساءل لماذا لم يثر د. يوسف هذا الأمر وقد مضت شهور على اعتقالهما؟. فقيل إنه يجرى الاتصالات بهذا الخصوص.

كنا أيضا جيلا من الاكتئابيين. وكان اكتئابنا أنهكته معايشة هذا الشيء المؤلم.. قلت له.. إننى أقاوم الاكتئاب كأننى أنازل مبارزا يريد نبحى. قال.. الجلالة وإخداك شوية مع اللغة. أنت لا تشعر بالاكتئاب وهو يتسرب فيك ويشل وعيك به. بحيث

لايدع لك فرصة لأن تراه هكذا . فنشعر أنه تجمعنا إليه تجربة شيء يفت في الروح كلما حلت هزيمة وطنية جديدة، أو تداع اجتماعي زي ميلاده لحظة فلحظة . كان الرواد في الفكر والثقافة والعلم قد ابتدأوا انسحابهم من الحياة بالجملة . كانت كامب ديفيد قد وقعت . ومفاعل العراق الذى قد ضرب . وأحوال مصر الاقتصادية تتردى يوما فيوما . فيزداد الأثرياء الجدد ثراء وتنطعا وتلويثا لكل القيم العليا . بل وأخذوا يلبسون مسوح الحكماء.

وكان الاضطهاد الأوروبي قد شرع في التعبير عن نفسه تغذيه الدعاية الصهيونية وفرقة العرب وصورة عرب النفط المخزية. وكان الفلسطينيون يذبحون ويطاردون في أكثر العواصم العربية ثورية مثلما في أكثرها تخلفا . وبيروت يتم انتهاكها من الصهاينة في ساعات. والمقاومة المطرودة من بيروت تطوف سفنها حاملة المقاتلين بأسلحتهم بحثا عن دولة تقبل بوجودهم أو إضافتهم وبعد أيام من الصمت العربي تعلن اليونان استعدادها لذلك وتقلبهم اليمن إنما منزوعي الأسلحة . وكانت أموال النفط تسفح ماتزال في كهوف أوروبا المظلمة جالبة الإحساس بالعار للجميع . وكيسنجر يصرح للصحفيين بأن علاقته بالعرب أثرت في أفكاره وذوقه بحيث جعلته يفضل من النساء ذوات الأرداف الكبيرة.

لم تكن الانتفاضة قد تفجرت بعد.. كما لم يكن صدام قد استدرج إلى الكارثة بعد منهيا الأحلام التي كانت ماتزال تراود الكثير من المثقفين حول مآثر الأنظمة الفاشية . وشيئا فشيئا يصير الاكتئاب خط الدفاع الوحيد لجيلنا العاجز ضد الموت .. وبحيث أن ما أتيناه من إبداع لمن استمر لم يكن في جوهره سوى "نديب بالعربية الفصحى".

فتوقف يوسف إدريس عن القصة .. وابتدأ جيلنا هروبه الكبير بمزاولة الفعل السيريالي المطلق . وصناعة فضاء خاص لتصوراتنا المحبطة عن الحياة . استبعدنا بها كما أرادوا ذاكراتنا من ساحة الفعل .. بينما راح د. يوسف يعطلها هو الآخر نحوها. بفتح المعارك على صفحات الأهرام مع كافة الرموز الاجتماعية والسلطوية . لم ننج معا من الثمانينيات ومن المباغتة بذاكرة جديدة أخذوا يدسونها لنا في الصحف والطرقات والتلفزيون . وتحت الوسائد كالأحجبة لكي نحلم بطريقة مختلفة . ويطبعونها بالكمبيوتر في إعلانات الشوارع النيونية التي تومض وترعش . وينسجونها فوق أحداقنا ، ويحشرونها في حبر الأقلام وفي أذاننا كترانزيستور دقيقة مبرمجة على فقدان التاريخ والجدوى . كان ذلك واضحا فيما أنتج جيلنا من شعر وفنون وتشكيل . وفي بعض القصة القصيرة ، بينما كان لدى الرواية ما يمنعها من مخاصرة العبث والعدمية فاحتفظت ببعض ذاكرتها المعمارية الراسخة إلى الآن ، كذاكرة طويلة المفعول.

غواية أخرى..

كان الأطباء من جيلنا تراودهم بين الحين والحين أفكار مغامرة حول ترك مهنة الطب والتفرغ للأدب . وتمثل لنا تجربة الرجل في هذا أملا نحلمه . كاشفة أحدنا - د. المنسى قنديل - وكان ذلك في اللقاء الضيق المشار إليه بأحد مسارح القاهرة . وكان بين الحضور أطباء أربعة من الكتاب وخامس مخرج مسرحي. قال الرجل .. هى فعلاً مهنة شديدة الإغراء .. ولكن من ذا الذى يمكنه أن يراهن على الأدب وحده؟ لقد ظللت محتفظا بعيادتي لفترة غير قليلة حتى بعد عملي بالصحافة . كم كلفني هذا!! اكتئاب تفاعلي أعالج منه بعقاري التربتوزول والكلورا بروماذين لعامين

(العقارات المتاحة وقتها)..
هل أقول أكثر! أضطرني هذا أيضا لدخول مصحة . كان كلامه مخيفا ولكنه كان شجاعا يقول كل شيء دون أن يبدو ضعيفا.

فتحدث بالمرة عن طفولة تعيسة وشباب لم يوفق فيه في علاقة حب واحدة . بينما كذا المستقبل كلامه على أرضيته أن الطب يمثل منافسا قويا للأدب. من زاوية إفادة الآخرين والتأثير فيهم. وأيضا في أمان الرزق والنجومية الاجتماعية.

ترى ما الذى كان يمكن أن يقوله ، بعد أن أصبح الطب والأدب كلاهما - بل ولا أى مهنة حقيقية أخرى شريفة - بقادر على أن يوفر حتى الطعام . بل توفره مهنة أخرى ليست بالمهن .. بلب وغير ضرورية لوجود الإنسان بالمرة؟!

كان الحوار فى أواسط الثمانينيات .. فيالشقة الزمن الذى يبدو بعيدا وهو قريب..

لم يعد الرجل وهما قابلا للتحقق.. سوى لمرة واحدة. ومازلنا ندور حوله ونتصت إليه ونريه كتاباتنا . ليس بالضرورة لأن يقدم أحدنا أو يكتب عنه . فهو أيضا نادرا ما كان يفعل . وإن كان يردد أمامنا كثيرا بان للورداني والمخزنجي احتمالات ذهبية. ويرى فى محاولات محمد سعيد نحو مسرح شعبى جهدا ذا قيمة . وذكر كاتبا من الإسكندرية لا يحضرنى اسمه.

كان الأطباء من جيلنا تراودهم بين الحين والحين أفكار مغامرة حول ترك مهنة الطب والتفرغ للأدب

إذن.. هل كان يوسف إدريس الطعم الذى توافرت فيه للنظام كل خواص الطعم .. يلقى إلينا فنظن كل الاحتمالات ممكنة؟ بينما هى جميعا مستحيلة!. أم أنه ومجايلية قد أتوا فى زمن مغاير ..بينما نحن ومجايلونا جئنا فى أزمنة معادية.

وهل ذلك الذى وسمه مقاتلاً مواجها يعادل الجميع دون أن تتسرب إليه نغمة الانهزام؟ وهل تلك الذى وسمنا بنبرة تشاؤمية وانسحابية .. أهو نوع الزمن؟ تلك هى كتاباتنا المنسوخة بعد بخط اليد . وهذا هو البطل فى "البيضاء" .. هو فى ذاته "قصة حب" .. هو فى ذته مقالات "الإرادة" .. متحققا فى كل تجاربه .. يقظا دائما ومستعدا للمقاومة. أم أنها صيغة "التوازن" التى احتفظ بها جيل الكبار فضمنت لهم مقاعد فى قطار الإعلام والصحافة ، وبعض أقلام فى أيدى النقاد . وسبيلاً إلى ضمان الرزق عبر "المؤسسة" . والتصادم .. إنما في مناطق بعيدة عن السياسة؟.

إنها أسئلة ترددت بيننا وقتها . وكان ثمة من يقول أيضا .. إن هنالك شخصا تلتقى عنده ظروف تاريخية كثيرة تهيىء له حصيد السابقين .. ويتبقى عليه أن يقول .. الجملة المفيدة .. فيبقى فى ذاكرة الأمة .. قال آخرون أيضا إن جيل الخمسينيات فى كافة المجالات .. كان ممن ينطبق عليهم هذا القول .. وقال آخرون .. بل أيضا جيل أوائل هذا القرن..

وتأكد ثانية أن نهوض الوطن يأخذ بيد الكثيرين .. بينما انكساره يضيع كل شيء.

هل كانت ذاتيتنا طاغية طغيان انسحاقنا وبحثنا عن موطىء قدم!.. على كل حال فكنا مانفتا نتذاكر بمقالات ورسائل حول لا جدوى الفوضى والتمرد الفردى مهما امتلأ بالنزعات الطيبة .. ونبرهن بذكر التجارب التاريخية علي استحالة الجمع بين القيام بالمآثر والعيش فى ذات الوقت للذات .. للحب .. للسعادة الشخصية . ونقول قوله حوركى .. إنه فى تجارب من

هذا النوع تبدأ فورا فى النفس ترن نغمة من التمزق يسميها "نغمة عبودية خائفة" إذ أنه مهما كان الإنسان قويا وجريئا ومخلصا فهو لن يثير الإعجاب مثل شخصه الأول.. ،لا النفور مثل شخصه الثاني .. بل يثير الرثاء فقط .. ونناقش أيضا استقلال الفنان وتفرده .. وميل البورجوازى الصغير للحصول على الراحة الظاهرية مهما كلف .. والوهم الفردى عن إمكانية الحرية المطلقة والاستقلال عن الطبقات والأحزاب . فى حين لم تكن ثم شواهد على شيء أو على عكسه .. فوضى اجتماعية .. وحياة حزبية هزيلة وفقيرة .. وربما غير حقيقية أيضا .. وخواء سياسى وجماهيرى شامل .. وهزائم وطنية وقومية متلاحقة راحت تكرس جميعاً لاغترابنا نحن أيضا كجيل.

* * * *

* السودونارسيزم .. وفوضى الجسد المحكوم

منذ مجموعته الأولى "أرخص ليالى" لم يصنف أبدا كامتداد لأصحاب قصص الحب المبللة بالدموع والتى تحدث - دون أن تحدث أبدا - فى الخمائل الحريرية . إذ اختار الكتابة عن المستلبين والهامشيين والمنسحقين .. هؤلاء الذين لم يختفوا فى أى زمن مهما كان شكل الحضارة السائدة .. وبينما كنا نحاول أن نتقدم على أرض مجهولة . كنا نشعر وقد تعرضنا فى الزمن أنه رايتنا فى هذه الأرض . وأنه (بتاعنا) بالمعنى القبائلى للكلمة . إذ كنا نتقدم حافظين قولة بريخت .. من أن الحديث عن السنونو وقوس قزح جريمة لأنه يعد سكوتا عن جرائم أشد هولا.

فمثله ومثلنا ، ينحدر من سلالة من المصريين.. سلالة الفقراء والجوعى .. وما أدراك ما عظم مفردة الجسد لديها .. ووفرة رموزه التى تدل إلى لقمة العيش سواء بسواء مع الأحاسيس الوطنية والعاطفية .. بل وكدليل إلى الزمن . وهى أمة قيض لها أن تفقد ربع بنيها كل قرن بين الأوبئة والمجاعات والسخرة ونزق الفرعون والزود عن أرضها منذ فجر التاريخ وحين تتوارى تلك جميعاً .. تعود لتفقدهم بالهجرة وقلع الجذور حيناً وبالنذالة حيناً آخر . سلالة الزرع البدرى والحصيد المتأخر من كل شيء . الزمن والجسد وسيطاها إلى الديمومة والذاكرة واسترضاء الإله . سلالة تعد العرس دخول الإنسان (الدنيا). والعقم غضبة إله يمارس غضبه على البشر عبر أجسادهم وأجساد ذرياتهم .

أو قل إنه يعمد إلى توبيخ الروح منهم عبر مادة الجسد . بل إن الجسد خط دفاعها ضد الظالم . انظر إلى أحد أبطال الحكايات الشعبية حين يقابل فى الخلاء أميرة بهية الحسن . تراوده عن نفسها ويكاد يجيب إليها . لولا أن نفسه قد ذكرته بأنها ابنة الملك الظالم (وخسارة فيها النطفة لو بالبيعة - بالبيع - كما إنه خسارة فى أبوها البيعة - أى المبايعة..) لم ير برهان ربه مثل يوسف . بل رأى أن يضن بماء الحياة على من اغتصب من قومه الحياة .. إنه أيضا الجسد . أيضا تمارس السلالة مقاومتها للإله ، صراعها معه ، فوق ذات الساحة . فتنسب الخوارق من قدرات العقل والجسد إلى من أتى بهم الإله منقوصى البدن . فتنشىء فى ذلك الأساطير حول الأعمى والأكتع والأعرج وكريم العين .. وقد تدفع فى صراعها مع الإله برجل الدين إلى مقدمة صفوفها فى هذا النزال . فهو حسب المفهوم الشعبى والريفى رجل لا يهمل شئون جسده أبدا .. أكول بطين مزاوج يدخن الحشيش قبل أن يتلو القرآن. وحسب المويلحى فهو رجل "أودى به حشف العلوم وغلظتها إلى عشق كل لين . فتاة من دروب النساء بعد ما صار غاية ما عرفه من النحو باب الفاعل

والمفعول . ومن البيان نوع التجريد ، ومن الفقه باب النجاسات . ومن العروض الوتد المتحرك ، ومن البديع رد العجز إلى الصدر. وأما العامة فلألسنتها العبارة بصورة أخرى .. يكفيك شر العالم إذا فسد .. ويخلق من ضهر العالم فاسد.. العالم رجل الدين .. وعن العجوز التى نضب رجاؤها من الرجال فحدث ولا حرج عن حيلها التى لا تكل فى مضمار الجسد. وأما عن (جميل وجميلة الصورة) ، فتنزلهم العامة منزلة التعفف كتعبير عن سلامة الروح والجسد معا.

ولا عجب أن تاخذ - إذن - سلامة الروح هيئة اكتمال الجسد .. والزمن .. وكثيرة هى الهالات من المعانى تخلعها السلالة على بعض أبنائها الضروريين للجماعة .. المقاتل مثلا والشهيد ..

وأما عن ذى الروح المعتلة ، فترده الجماعة إلى خالقة ثانية منسوبا إليه . فالأبله يسمونه .. الشيخ .. والمجنون به (لطف من الله) . إذ أن كلاهما لا يملك زمام تعبيره الجسدى فى نهاية الأمر. وفى انعدام الروح والجسد معا .. أى الموت .. نقول ربنا اختاره .

وهى بذلك سلالة نفعية دنيوية تقدس الجسد . وتثيبه عن كل قيمة ومعنى أخلاقى. أما العلامات الجسدية كالوحمة والسمكة والإصبع الزائدة .. إلخ فهى

هل كان يدفع من جسده باستمرار تورطاً شعورياً ، فيمن يكتب عنهم قصصه ورواياته ؟ حتى يقتضيه الصدق الفنى أن يستهلك بدنه وروحه فى زمن أقصر مما قدر لهما ؟!

اشتهاء حبلى لطعام ما لم يتحقق . أو ثمرة لنشاط الروح عبر حلم أو فكرة .. وجدت تعبيرها مباشرة إلى جسد الجنين . أما علامات تفوق الجسد والبكورة .. مثل الظهور المبكر للأسنان أو ابتداء الكلام أو المشى قبل الأوان . وكل ما يبز الأقران من مثل هذا .. فقل فيها من علامات القداسة والاتصال لسماء ما تشاء . وابن لأصحابها ما شئت من مقامات وأضرحة.

سلالة تحل عقاب الآخرة بالعصاة أذى بدنياً صرفاً . وثوابها إشباعاً بدنياً صرفاً .. لذة الجسد وألمه بالمعنى المادى.

هذا هو الجسد الذى انتمت إليه سلالتنا منذ مطلع التاريخ . وجعلت تعيد إنتاج المعانى والقيم عبر تعبيراته المختلفة فحطت قدراً خاصاً لقدراته وعجزه فيما هو أبعد من المفهوم الفرويدى . فهل اعتنق يوسف إدريس ذلك الجسد؟

وهل كان يدفع من جسده باستمرار تورطاً شعورياً فيمن يكتب عنهم قصصه ورواياته؟ حتى يقتضيه الصدق الفنى أن يستهلك بدنه وروحه فى زمن أقصر مما قدر لهما!!

إن المبالغة الفنية حصيل طبيعى لهذه المعايشة الشعورية - تلك المبالغة التى أجهز عليها جيل الستينيات.

إذ من شأنها أن تعلى صوت الكاتب . تكثر من حضوره المعرفى والوجدانى عبر شخوصه . فى ذاتية تتعاظم كلما عظمت المساحة التى يراها من أبطاله وصراعاتهم فى الحياة . وإلى هنا يصرخ تورجنيف مدافعاً "لابد من الصدق .. الصدق الذى لا يرحم فيما يخص أحاسيس الكاتب

الشخصية".. بينما يهدد ذلك الإخلاص الكاتب بعد تمام معايشته لفنه بانفصال من نوع آخر. أتذكر ما رواه صحفي يهودي نقلاً عن الطبيب النفسي الشهير (م.ش) أنه كان يصحب د. يوسف في عربته ذات مساء ليشاهدا الليلة الكبيرة لمولد الحسين. وقبل أن يهما بالدخول في الجموع الغفيرة من الفلاحين وفقراء المدن الذى يملأون الميدان بهيئاتهم الذرية وسحناتهم البائسة. حدق د. يوسف فيهم في أسى وإحباط ثم جذب يد مرافقة قائلاً .. ياه، يللا نرجع .. شيء فظيع أما الصديق (م.م) أقرب الكتاب إلى الدكتور يوسف فقد حكى لي انه كان موجوداً بالصدفة يوم جاء هذا الصحفي إلى مكتب د. يوسف. وحين سأله.. الن تأتي إلى إسرائيل؟. قال الرجل .. سأكون آخر واحد .. بعد أن يزور كل أبناء الشعب المصرى إسرائيل.

فهل كان د. يوسف يكتب إذن عن غير هؤلاء الذين كانوا يملأون ساحة المولد في ميدان الحسين. والذين وضع نفسه كآخر مصري منهم يمكن أن يزور إسرائيل؟.

لقد كان الرجل وسيما أيضا. فهل أضافت الوسامة لدى من اعتنق ميراث شعب شكل من الجسد خطوط دفاع كثيرة ضد صور القهر التاريخي .. هل أضافت إليه بعداً آخر من الاغتراب؟. مما يمكن أن نسميه .. نرجسية أبناء الفقراء المتميزين ! أو نسميه النرجسية الظاهرية.. أو الكاذبة.

Pseudo Narcismقال له المخرج (ج.ش) أن البعض يفسرون الشخص القلق بأن روحه تعيش في شخصين متباعدين في ذات الوقت.

إذا كانت المسألة تتعلق بالروح، فأنا أشعر أن قلق روحي يعود إلى أن لي روحاً سمراء أو زنجية انحدرت إلي من سلالة كهذه .. هكذا عقبت على كلام الصديق فاندفع د. يوسف قائلاً "هذا التعبير يناسبني تماما .. روح سمراء في جسد أبيض .. تعرف .. كم تمنيت لو لم أولد لأم غنية مسيطرة .. إنما لأسرة ممن يبيتون في الشوارع جنب أجولة البطاطس والقلقاس". وأنا من جانبي كنت أفكر في أن دفع القلق سوف يأتي من شيء واحد. من التوحد بين هيئة الإنسان وداخله .. إنما إذا انتفى القلق، هل يمكن أن يكون ثمة منه؟.

مثل هذه النرجسية الظاهرية وليدة الوسامة. سوف تغذي من توجه الفنان نحو كل ما يتعلق بالجسد. في تراث أمه يأخذ الجسد فيها أيضا تعبيراً طبقيا .. بل وتنزل الجمال موضعا طبقيا مغايرا .. وتعزيه أحياناً إلى الأصل (النبيل) هكذا فمفردة الجسد لم تقتصر على معنى البقاء البيولوجي فقط - وهو ما درج البعض على وصم الشعب المصري به -.

بل رآه الفنان في تعبيره الكامل. عن القيم الاجتماعية (رواية العيب) .. والوطنية (سره الباتع). والأيديولوجية والسياسية (قصتا العسكري الأسود وأبو الرجال).

وهنا ينبغي التميز بين تلك الحالة من الزهو الجسدي. وبين النرجسية المرضية التي تشل الروح. وتنفي الأديب بل تنفي الإنسان أصلاً عبر نفيها للآخر. فالنرجسية الحقيقية نبذ، يصنع اغتراباً تاماً غير خلاق على أي مستوى.

أما دائرة الانسحاق فعملت لدى شخوصه تبادليا في أكثر من مستوى . وبقسوة عرفت طريقها إلى أداة وجوده الرئيسية.. البدن.. فهي التئام الجسد الأوزوريسي (سره الباتع). وآخر محطة في تراتب سلم القهر السلطوي العتيق (العسكري الأسود). وسلم القهر الأيديولوجي والحضاري (البيضاء). أما الدائم أبدا فأكثر أقدار هذا البدن تعاسة وأشدها عبودية. ألا وهو الاضطرار إلى إطعام هذا البدن يوميا مرة واحدة على الأقل.

وهو قدر يخضعه لمنظومة تاريخية متصلة من القهر. تحاول أن تصيب الروح والجسد معا... (الحرام).

* رمانسية الفقراء

لم يكن لمنظومة الجسد المصرية أن تخلو من ميراث مواز من الغناء على قدر ما كبلها من قهر . لتصنع رومانسية خاصة بالفقراء مشحونة بالرمز والتلميح والإبدال والإحاطة ، وهى رومانسية واقعية إن جاز التعبير ، معجونة بالمادى الخالص .. يخاللها الغناء لرموز ثلاثة تشكل عجينتها .. الجنس - لقمة العيش - الزمن (التاريخ) . وبهذا حافظت على نفسها ضد الاغتراب والتشيؤ (اللذين ليسا صنيعة المجتمع الصناعى وحده). تقول غنوة تغنيها النسوة أمام الفرن.

الليلة الليلة .. ليلة الوصال الليلة / أنا بعجن فى عجينى .. والحب بينا بين / أروح له ولا يجينى .. ولا سماح الليلة / الليلة الليلة ولذا اقتصر مفهوم الغربة لدى المصريين على الابتعاد القسرى عن المكان . والموت على الخروج القسرى من دائرة الزمن وقد تتبع د. يوسف الأقدار المتشابهة لهذه السلالة التى تحوك تآمراتها الصغيرة اليومية من أجل الاستمرار والفرحة.

وتعرفت أجساد شخوصه طرقها إلي بعضها البعض دون أدنى معايير جمالية ودون توقع . ساعية إلى المعنى الداخلى.. الخصب .. ممزوجا أحيانا بالسخرية والعبث (طبلية من السماء) . وظهر لديه كيف ينمو قدر صارم ليحيط أجساد النساء منذ الطفولة (بيت من لحم) .. بل إن السقوط الأيديولوجى والأخلاقى لديه تتخذ شكلا من التحول البدنى الصرف .. الأقرب إلى المسخ الإغريقى Meta-morphosis. (قصة أبو الرجال).

هل كان ضروريا لهذه الأجساد كل هذا العمل المرهق الذى لا نفع منه؟ . والذى لم يغذها يوماً بفكرة .. بل كرس باستمرار لمزيد من العبودية ؟ قد تتعلق الإجابة بأنماط المقاومة لدى الشعب المصرى . ومنها المقاومة السلبية - وهذا شأن آخر.

على كل حال فقد تعرف الأدب المصرى على يديه على بورتريه كامل يتميز فيه عطاء الجسد وعطاؤه والروح معا للأنثى الأيزيسية المصرية (الحرام - قاع المدينة - بل زوجة العسكرى الأسود ذاتها كما صورها). وأن ثمة خطوط دفاع إنسانية لا تبوح بسرها سوى لأديب اعتنق شعبه .. معذب وقلق وحقيقى وعلى وعى بحقيقة الاستلاب . فتناول البشر فى حالتهم الأكثر صراحة وسخرية من الحياة والمقدس فى آن (طبلية من السما) .. وأكثر التصاقا بهما أيضا (أرخص ليالى) . حتى إذا ما فرغوا من لقيا الجسد ومن العمل المضنى .. مضوا يلفوسون فى أقدارهم بأشواق مخزونة بحثا عن حرية تحدها الجدران يشخصها الجسد أيضا (مسحوق الهمس) . مضيئين انسحاقهم بأمل لا يكتمل . أو بنكتة تسخر من الفرعون وقوى السماء المسلطة معا. وفي كل الحالات فقد كان بلاء العمل المنهك لهذه الأجساد اضطرارا لا يدرك خطره سوى برؤية الكسالى والمترفين على الجانب الآخر من اللوحة . معذبين فى خوائهم وحضارتهم بصور أخرى (قاع المدينة -البيضاء) وهكذا يستخدم الجميع لديه أداة الجسد فى ملء وعاء الروح أو تفريغه أيضا . هل ينطوى الحال على مثالية كتلك التى نعته بها بعض النقاد ؟.. ربما .. لكننا هنا بصدد تجل واضح للتباين بين أدوات ما هو فن وما هو سياسة.

* كاس جديد لخمر قديمة

حين سلمت السبعينيات للثمانينيات . كان الكثير من أبناء جيلنا قد ابتدأوا تآخيا مع اللاجدوى. كان طوفان نراه على مقربة تطرطش مقدماته فى الوجوه والصدور . وتتهادى موجاته على مهل واثق لتحتل المساحات المفرغة وتسلمها إلى

منظومة أخرى من قيم النفط والتبعية وتسعير كل شيء. في عبودية أفزع للجسد والروح معا لأنها كانت تؤسس لاغتراب تاريخي شامل. وعادت من جديد الأهمية للوعي وللمصلح بين ما هو سياسي ما هو فني. فهل كان تحريك الوعي منقذا حقا؟. وبدأت تطل من جديد مقولات كانت قد استبعدت بتصنيفهابعد ما روج لأن ما هو أيديولوجي نقيض بالضرورة لكل شيء آخر!!.. لنحذر الاعتقاد في الخواص والسمات الثابتة للشعوب .. ومن تقديس كل ماهو جماهيري - هكذا سمعنا صوت بريخت مرة أخرى - وعاد صوت طه حسين الهادئ الرصين يبرز من قلب صلصلة الجنازير والمطاوي وملصقات الشوارع والفتاوى التي ترى في القبطي المصري عدوا كما في كل ما هو عقلاني - وليس في كل ما هو صهيوني - عاد صوته يعلمنا أن لا نستنيم إلى كل ما يردد حتى لا يصبح مجرد التزويد المكثف حجة ومصداقية في ذاته يضفيهما على أوهام وخيالات محضة. وبما يعطل العقل النقدي.

وكان د. يوسف قد حاشى من زمن التحليلات السياسية والعقائدية .. وأقام منظومته الفنية الخالصة!! كاشفناه بتلك الرؤى الناقدة له. وكان لديه رصيد مايزال من المثقفين (بتوع السياسة). ولكن على الجانب الواقعي .. كانت الذاكرة والاغتصاب والاغتصاب المتبادل تحت مسميات جديدة. كنا في مكتبة فأرانا الرجل صورة أخرجها من درج مكتبه لخطاب تهديد بالقتل يبتدئ بـ "بسم الله الرحمن الرحيم" والصلاة والصلاة على سيد المرسلين.. إلخ".

قال الرجل بأسى، مثل هذا الخطاب كثير. وصلت عددا من كتاب الأهرام المستنيرين. قال أيضا .. إن أصل الخطاب مكتوب بالحبر الأحمر - ربما علامة الدم - ينبئه بأن مرسليه قد أهدروا دمه. لم يبد الرجل خائفا ولكن بدا حزينا .. وقال .. حالنا أسوأ من مثلها قبل مائة سنة.

- تقول إيه للمثقفين يا دكتر في هذه الفترة؟

سأله مرافقي إليه الصديق محمد سعيد (الكاتب المسرحي) وذلك قبل أن نودعه. قال متنهدا في أسى:

- يبطلوا يشتموا في بعضهم .. نبطل نهاجم بعضنا شوية

فهل كان يقصد إلى إقامة جسر تأكل أمام كارثة باتت تهدد الجميع؟

ساعتها تبدت لي أهمية منطقته الحصينة التي طالما دافع عنها من أجل الوصول إلى القارئ المتوسط والعادي .. وهي مغامرته نحو العامية. التي لم تكن في واقع الأمر شيئا .. يخص اللغة تماما. إنما مغامرة نحو الالتحام الكامل بالجسد الشعبي في تعبيره البسيط. هنا أدع التفسير الذي اعتبر ذلك "مجرد "تكنيك مغاير في الفن". بل وحتى بهذا التفسير الذي هاجمه كثيرون أزعم أن السودونارسيزم - النرجسية الظاهرية - كانت حاضرة منذ البداية. إذا اعتبرنا أن اللغة والرقص هما الوسط الحامل لكافة المعاني الإنسانية. وأن تلك النرجسية الظاهرية كانت تحاول التجديد والتزيي برتق الفصحى الأنيقة .. رتق روح البورجوازي الصغير القلقة التي يتهددها الاغتراب. ينبغي أيضا وبالمرة أن نقر بالمفهوم التقليدي القائل بأن ما يعتمل في روح الفنان يحدث خارج دائرة الوعي والقصيدة .. بل قد يكون مخالفا لوعيه.

لكنه حتما لا يتم بمعزل عن أصوله المادية في حركة المجتمع.

فهل كان الأديب في حالتنا متوائما مع السياسي؟ مع مسودة المعمار الاجتماعي الجديد في الخمسينيات والستينيات.

ثم هل قدر لهذه المسودة - التى تحدثت عن الشعب كثيراً - أن ترى التبييض أبداً؟

إن كانت الإجابة بالنفى . فإن الأديب هنا يكون مهيئاً للذبح على صخرة السياسى بداخله .. حتى من قبل أن تمتد إليه في الظلام مطواة فى يد جاهلة لا تجيد كتابة عدة أسطر وربما لا تجيد عملاً ما ، أو يكون الأديب مهيئاً لنوع جديد من الوعى والمقاومة وحتى بالفن ذاته .. أى من توحد الوعى بالفن . ترى كيف يمكن شرح المعارك المفاجئة التى أدارها الرجل قبيل وفاته مع صناعة الدواء المصرى .. ثم مع الميكروفونات والضجيج .. ومع رجال الدين من الدرجة العاشرة .. ومع د. أحمد شفيق حيناً .. والشيخ الشعراوى حيناً .. ومع د. يوسف والى .. ثم مع مباحث أمن الدولة .. ثم مع زكى بدر .. وهلم جرا . فى حين كان قد توقف تقريباً عن كتابة القصة القصيرة.

ثمة أشخاص محظوظون تلتقى عندهم بالصدفة رموز كثيرة . وفق هذا الغرض كان الرجل قد وجد عند نفسه حلقة وصل بين مرحلتين من تطور الأدب المصرى .. لأنها كانت حلقة وصل بين مرحلتين من التاريخ السياسى المصرى . لقد وجد الرجل نفسه في هذا الموقف مرتين. فى بداياته في الخمسينيات .. وفي الثمانينيات فصنعته الأولى أما في الثانية فكان - ومعه جيل كامل أنجز الكثير من الثقافة المصرية - يحاول أن يستنفذ تاريخه ومستقبله عبز هذا المفصل . لكن مفردات الزمن الجديد ولغته كانتا من نوع مختلف . فاعتقد أن بمقدوره أن ينتقى من خروق الواقع ما يمكنه رتقه عبر اصطياد رموزه وفضحها فى مقالات . لكن الحزق كان يتسع ويمتد ويستعصى على راتق واحد مهما كان إيمانه بالإنسان .. أما المثقفون - نحن - فكنا نريده معنا أن يرتق الكرة الأرضية .. هكذا .. مساحات شاسعة ومسافات فلكية يمكن أن تختزلها اللغة .. كم تخدع اللغة .. وإلا لما أصاب الارتباك الجميع . التقيت فى ١٩٨٨ أحد أبنائنا الكبار الذى ذكر أنه أيقظ د. يوسف من النوم فجر اليوم حين ذكرت وكالات الأنباء خبر فوزه بالجائزة الثالثة لمسابقة صدام حسين - مناصفة مع آخر - أظنه جبرا - فطلب منه محاولة منع نشر الخبر حتى يتصرف . وبعد يومين حملت الصحف خبر فوزه بالجائزة الأولى وحده.

عاد بعدها يوسف إدريس يفكر في الفن ويصرح بأنه لديه مشروعاً لكتابة مسرحيتين ، ورواية ضخمة (من ألف صفحة)؟!.

كانت قد ابتدأت الجلطة تعمل في ساقه.. وعلى نحو مفاجئ تذكرت طه حسين . حين افتتح بموته مرثية طويلة طويلة ضمت فيما بعد عشرات الأسماء الكبيرة. فاجأنا بموته بينما نحن شغول عنه بأبناء حرب أكتوبر التى قبلنا وقفها بعد أيام . هل الرموز تعمل متضافرة فى حياتنا .. وتفصح عن مدلولاتها بقوة. إلى هذا الحد.. الحد الذى كان محمود درويش في مقر حزب التجمع بالقاهرة يصرخ أواسط الثمانينيات .. كفوا عن الموت قليلاً.. كفوا كى نجد الوقت لنحزن عليكم جميعاً .. أما حين طالعتنا الأهرام بمقال د. يوسف عن الاكتئاب .. تأكدت ساعتها - وكنا أواخر الثمانينيات - أنه إعلان مدفوع الأجر من رصيد الزمن لديه.

* في الأسانسير

الراجل ده بيعمل فى نفسه إيه بالضبط؟ تساءل صديقى ومرافقى فى زيارتنا إليه ، ونحن نازلين من مصعد الأهرام .

وقد بدا السن والهزيمة على وجه الرجل بعد عدة جراحات . وتذكرت قولة الصديق المخزنجى "أنت لا تدرك أهمية مصافحة من تحب.إن جزءاً من روحه ينتقل إليك عبر المصافحة الودودة" أما يد الرجل فصرت تحسها أغلظ

وأخشن . ثم وهو يقول .. إنه يستخدم اللازيكس لتصفية الماء الزائد بجسمه وأن الأجنبي منه أكثر فعالية من المصرى . (سأقول هذا للتلفزيون .. إنهم سيأتون بعد قليل . وسأكتب عن التدهور الذى أصاب صناعة الدواء لدينا في المفكرة الأسبوع القادم). وعاد يجعل من مثل هذه الأشياء معارك كبيرة.

– بيقولوا إن أنا خلصت إبداع؟

سألته .. مين . قال .. المثقفين طبعا .. مش بيقولوا عليا كده.

وبدا أنه ينتظر إجابة من أحدنا . وفي مصعد الأهرام الفضى اللامع الذى تضيء وتطفيء أزراره بلمسات خفيفة وفي دقة تكنولوجية لا تخطيء . تأخذ الطابع إلى أعلى بنعومة لا تحس .. والهابط بخفة من يسرق . فتباغته بالوصول دون أن يرف له قلب أو يشهق مرغما، فكرت بوجهه الذى صار شاحبا ملأته التجاعيد بغتة. وفي ضحكته المازالت مجلجلة .. كان كل شيء يبدو فضيا لامعا كحد السكين المشحوذة .. أو كالذاكرة لحظة الخطر.. جدران المصعد .. الطرقات الخالية بالمبنى بعد الظهر وعلى الجانبين غرف شتى مغلقة الأبواب ذات زجاج محفور سميك لا يشف تبعث جميعا في النفس خوفا بدائيا من المؤامرات التى تجرى خلف أى باب مغلق . ورجل الأمن بزيه الأزرق الأنيق إلى منضدة يجلس أمام باب المصعد فى كل طابق. يرى للمتلفت حوله وهو يخطو عبر باب المصعد فى اضطراب..

فيشير له إلى ردهة الخروج بأدب جم . ولا بأس فى أن يدع العابر يحدق بعض الوقت في أحد الأصول الفنية المعلقة إلى الجدران .. بحيث يعيد المرء التفكير فيما يمكن تسميته بـ "سحر المؤسسة" .. كان الصديق صامتا .. سألته .. كم تأكل الصحافة من موهبة المبدع؟. لكنه تجاهل سؤالى ونحن نغذ الخطى صوب موقف محطة "المنصورة" في نكوص ريفى صوب مسقط الرأس الرحيم . ليقول لى .. ترى .. كم يبقى مننا بعد الرحيل؟

* * * * * * * * *

الشعر من الهجرة إلى الهجرة

رسالة عمان وهولندا

حلمى سالم

"جاليري الفينيق" صالون ثقافي فني خاص أنشأته منذ سنوات قليلة في عمان، السيدة سعاد الدباح، بمساعدة وتأييد زوجها، رجل الأعمال الأردني المعروف: عادل الحجاجي.

يقوم هذا المنتدى - الذي يشارك في الإشراف على أعماله الشاعر العراقي الكبير عبد الوهاب البياتي - بنشاط فني وأدبي متعدد: ندوات فكرية، أمسيات ثقافية وشعرية وقصصية، معارض فن تشكيلي. وقد علمنا من الشاعر العراقي الشاب علي الشلاه - نائب السيدة دباح في إدارة الجاليري - أن المنتدى سبق أن أقام ندوات وأمسيات للشعراء والأدباء والنقاد: مريد البرغوثي وعز الدين المناصرة وفخري صالح وإحسان عباس وغيرهم.

أما مهرجان الفينيق الشعري فهو مهرجان بدأ الجاليري يقيمه منذ ثلاث سنوات، مرة كل عام. حيث يحضر شعراء من الدول العربية المختلفة، تم اختيارهم على أساس فني (في الأغلب) بعيداً عن الاعتبارات السياسية والجغرافية والاجتماعية والإعلامية التي تتم بها الاختيارات في معظم المهرجانات العربية، وخاصة الشعرية.

لهذا كان المستوى الفني العام للأمسيات الشعرية الأربع، التي شهدتها قاعة الفينيق المزدحمة بعدد كبير من الجمهور، طيباً، على الرغم من إن الجميع افتقد حضور شاعرنا المصري الكبير أحمد عبد المعطي حجازي، الذي اعتذر في اللحظة الأخيرة لأمر طارىء، وكانت إدارة الملتقى قد خصصته للأمسية الختامية، لكي ينتهي المهرجان نهاية حارة.

لكن الشعراء: شوقي بغدادي وعبد القادر حصني (سوريا)، أحمد دحبور وحنا أبو حنا (فلسطين)، يوسف الحبوب (السودان)، طاهر رياض وزهير أبو شايب وابراهيم نصر الله ويوسف عبد العزيز ومحمد العامري ومحمد لافي وعلي العامرى ومحمود فضيل التل وجريس سماوي وخيرى منصور وباسل رفايعة (الأردن)، وعلى الشلاه (العراق) ومحمد على شمس الدين (لبنان)، ويوسف رزوقة (تونس)، كانوا قادرين على صنع حالة شعرية عذبة وعالية. يتقدمهم جميعاً الشاعر الرائد عبد الوهاب البياتى، الذى كان - فوق حضوره القوى - محور الاهتمام الدائم، بسبب واقعة سحب الجنسية العراقية عنه، وعن زميليه الشاعر الكبير محمد مهدى الجواهرى والصحفى سعد البزاز.

وقد واكب الملتقى الشعرى معرض مشترك للفن التشكيلى للفنانين: عدنان الشريف وزياد حيدر ومحمد العامرى وغسان مفاضلة.

كما رافقه بعض العروض السينمائية القصيرة . فضلا عن النشرة اليومية المصاحبة لأيام اللقاء .

٢- مفتاح خُلّبي

علي العامري

لم يعد في يدي غير خط يميل الى برزخ كالقطيعة حين تميل على الكائنات ، وقد أكمل الليل لوحته في الخفاء ، أنا من هناك احترفت الحرائق والمشي مذ أرختني الحياة على لوح وقاص مسقط جسمي ، ومدت الىّ الأكاذيب أول نيسان ، كنت أنا تاج تلك الخديعة ، تاج التحول ومفتاحها الخلبي ، وكنت الفراغ أمام المرايا ، وكنت الخرافة والنهر ، كنت الصغير الذي أيقظ الطين ، علق أجراسه في الطباشير ، كنت الصغير الذي لفّ ساعده بوشاح لجدته ومضى في البكاء لكي لايسجله أهله في الدراسة .

كنت أمر على النبع أصغي الى ماتبوح به من مواويل شفافة ، والقليعات كانت تفتح أبوابها في الصباح فأركض نحو اخضرار الغموض ، هناك اعتليت القيامة والبر حتى رأيت الثعالب والضوء في جبتي ورأيت الخنافس تلعب مع قوسها القزحي ، رأيت الصبايا يرحن إلى الماء يغسلن أحلامهن الصغيرة ثم يعدن وفوق الرؤوس إكاليل مزهرة بالمياه التي رشحت من ثقوب السطول ، هناك رأيت الليالي تطير الى جهة لاأرى غير غرتها ، وهناك تلمست رمان فاطمة ، ولثمت حرير الجحيم . هناك عرفت الجهالة والصيف والقبرات ، عرفت لماذا تنام البيوت إذا نامت الشمس في مخمل قرمزي ، هناك اكتشفت الزلازل وهي تفور بآنية الليل يحرسها الشجر المنحني وغياب الأهالي ، هناك تعرفت كيف أرقش يومي بشيطنة الفخ والركض فوق الصخور القديمة حيث تفر طيور القطا نحو بلوطة في مساء المساء ، وكنت مضاءً بفوضاي ، أسمع من جدتي قصصا عن بروج مجنحة ثم أمضي بأجنحتي أنثر التبر فوق الجهات ، ولكنني كالإشارة صرت أؤول الى النوسان ، وصارت يدي كالغياب ترفرف حيث رأيت الينابيع تجحد لألاءها ورأيت البيوت تشيخ على فهرس الغيب ، والليل يكرج فوق الخزامى

وقد جف ريقي وجف البهاء المهيأ لي

وقامت من الصخر ريح تقود المراثي الى صورتي

فنهضت وحيداً أؤبن طفلا وحيداً يسمى عليا ويشبهني.

(٣) طائر الكركي

نصيف الناصري

طائر الكركي يجرح نفسه في الظهيرة

محاط

بالتحننات والعطور التي يبعثرها الزمن

طائر الكركي

ملك المغامرين في حلبة أعياد العالم

يراقبكم

في ظهيرته التي لا تنتهي،

لماذا تنسحق الكلمة على اللاهوت؟

طائر الكركي يتكيء على جرحه

أنهار كلمته تضيىء تحت أرض الليل،

سنبلة الرأس

قلعة الضوء

الرموش

وسطوع الحشرة،

رموز للعزلة الداخلية،

يد التمثال المشققة التي يبللها في الينابيع

يد - وديعة تكتظ بخرائب نجوم أخرى،

تتألق التجديفات

مع اللذة المولودة في

الفراغ،

طائر الكركي وقصيدته
يتنفسان الهواءَ الطلق
في غابة الرموز،

القنديل على ضوئه
حصان يحمحم عند نبع.

(٤) شكوى العراقي الفصيح

أصبح وضع العراقيين المنفيين خارج العراق - باختيارهم أو بإجبارهم - بالغ البؤس والإيلام. شتات وبطالة وتشرد وضياع. والحكايات في هذا الصدد لا تنتهي، وكلها تعني شيئا واحدا: الحالة الرهيبة التي وصل إليها عراقيو المنفى (فضلا بالطبع عن عراقيي الداخل) من الهوان الموجع. ولقد صار من العاجل الملح أن تتحرك المنظمات والهيئات المصرية والعربية والعالمية، المهتمة بحقوق الإنسان، لتجعل هذه القضية على رأس أولوياتها الراهنة.

وهنا لقطة واحدة من الاف اللقطات التي تؤكد الوضع المدمر الذي يعيشونه، كتبه واحد من هؤلاء المثقفين المشردين، يتضح منه أن سفارات الدول العربية جميعا - لا مصر وحدها - تمنع على العراقيين تاشيرة الدخول إلى بلدانها. لنقرأ هذه المأساة العربية:

"ينظر المثقفون العراقيون، باحترام واعتزاز لدور مصر التاريخي، كعنصر ثقل موثر وكمؤشر للكثير من تطورات الأحداث ومستقبل العلاقات في المنطقة العربية عموما. غير أن الانسياق في تاكيد العزلة على كل ما هو عراقي - لمجرد أنه عراقي - لاينسجم مع مؤشرات الثقل التاريخي والوعي الحضاري لدور مصر، وهذا ما تفعله هنا مثلا، السفارة المصرية في "عمان" التي تجعل سمة المرور (فيزة الترانزيت) عبر الأراضي المصرية للعراقي، واحدة من المستحيلات، وهي بذلك تذهب في تطبيق اشد أنواع الحصارات تاثيرا، الا وهو إبعاد الفاعلية الإنسانية، ونقل مستوى الخلافات الحكومية، قسرا إلى خلافات إنسانية، وترسيخ ذلك كمفهوم في علاقة المصري بالعراقي، إلى ذلك يجد المثقفون العراقيون هنا في عمان، انفسهم في ذات المنظومة التي تبعدهم كفاعلية إنسانية ووعي. فالسفارة المصرية تقدم إليها هنا العديد من أصحاب القلم والفكرة بطلب الحصول على سمة المرور عبر الأراضي المصرية - وهم يقصدون الوصول إلى ليبيا التي فتحت أبوابها أمام الآلاف من العراقيين، لكن طلبهم وجد الآذان الصماء التي أهملتها، في قسوة تشير إلى أن كل الذين سمعناه عن ارتباطات العربي بالعربي والأحلام والمصائر، تتبخر أمام دبلوماسية (العزلة) وترسيخ (القسوة) في التعامل مع ابناء الشعب العراقي ومحاولات قسرهم على دفع ثمن أخطاء ما اشتركوا فيها"

(٥) الدمُ بالامس
الدموع اليوم

ماذا ستكون غداً؟
علي عبد الأمير

سأقاضيك،
سأحلم بالمتبقى منك..
لن تردعني عن هذا
أنت تتبعني وانا مجروح
بك...
أنت تاجي وانا معزول
بسببك..
أنت موج الطين على
عشبي
وأسميك جفافي..
انت لكنة الخطأ في لغتي
وأسميك بلاغتي..
أنت ما اجتمعت عليه
الأخطاء
وفيك كانت فداحة
صوابي
أنت بداهتي وانفتاح

جبهتي
ورقّة يدي على كتف
اغنيتي
أنتَ ما ألتبسَ عليّ ادراكه
، ايها النائج الوحيد
فك عني وثاق الحنين
لا أريد طينك ولا حرابك..
الغريب أنني وجدتك
متربعاً على مهجتي،
فيما قصدت شحة
السؤال عنك،
يا أخي، روعتني
وأشقيتني
والسقم منك أرخ حياتي ،
فدعني اخيراً
دع اغنيتي وندمي ودع
التراب على جبهتي
وخذ عني ما أورثتني..
خذ اسمي بقوة
وخذ شجني
خذ البكاء ، طيب خذ
الغروب المرتجف في عيوني
خذ النسيم،
خذ الدفء الذي به
ارتويت
ومنه عذبت ثماري
دعني أمشي على الجليد
، أشم هواء البحر
أو أرتقي سلالم الحجر
حجر كثير هنا وتلهث
انفاسي
(معك أو بدونك)
هكذا سمعت الأغنية في
رحابك
هكذا اغويتني
وأوهمتني
وقذفت بي ، إلى المنسى
فيك ، إلى المضمر فيك
إلى خرابك..

(٦)

نأتي إلى قضية سحب الجنسية من البياتي والجواهري والبزاز ، لنوضح أن عددا من الملابسات قد تداخل في هذه الحكاية إلى ابعد حد. وفي عمان تبين أن حقيقة الأمر لا تعدو أن تكون مقالا كتبه احد وكلاء وزارة الثقافة العراقية ، يندد فيه بزيارة الثلاثة لمهرجان "الجنادرية" بالسعودية ، ويتهمهم بأنهم لا يستحقون المواطنة العراقية . لكن بعض أصحاب تضخيم الوقائع اعتبروا أن قرارا رسميا قد صدر بسحب الجنسية عن العراقيين الثلاثة ، وأن مقال وكيل الوزارة ذاك ليس سوى الترجمة الصحفية للقرار الرسمي.

قامت الدنيا بالطبع . وقد شاركنا نحن - في "الأهالي" و"أدب ونقد" - في التنديد المدوي بقرار سحب الجنسية وما فيه من استبداد ومطابقة (غير حقيقية في كل مكان وزمان) بين النظام والوطن!

التقينا بالكاتب فخري قعوار - رئيس اتحاد الكتاب العرب - الذي قطع لنا بعدم صحة الخبر. ونشر تصريحا في جريدة "الدستور" الأردنية يؤكد فيه:

".. ولما كانت الأمانة العامة للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب معنية باستقصاء الحقيقة . والتأكد مما نشر، والدفاع عن حقوق الأدباء والكتاب العرب في كل مكان، فقد قمنا بالاتصال الهاتفي بوزارة الثقافة العراقية في بغداد ، وأكد لنا مسئول كبير فيها عدم صحة نبأ إسقاط الجنسية عن الشاعرين المذكورين . وقمنا بالاتصال بالسفارة العراقية في عمان ، وأكدت لنا ما أكده المسئول السابق، وأجرينا لقاء في عمان مع رئيس اتحاد الأدباء في العراق بحضور أحد أعضاء مجلس الاتحاد ، فأكد عدم صحة النبأ".

"من نص بيان اتحاد الأدباء في العراق"

إن وطن الدنيا (العراق) والذي تدعي الصحافة المعنية بانه اسقط الجنسية العراقية عن الشاعرين الجواهري والبياتي كان وسيبقى ماوى لكل المضطهدين من الأنظمة الغارقة في العمالة، ولا يمن على أحد بهذا الواجب القومي لأنه منارة مضيئة على مر العصور المظلمة.

إننا نؤكد عدم صحة خبر إسقاط الجنسية العراقية عن الشاعرين الجواهري والبياتي بشكل قاطع.

"الدستور ١٩٩٥/٤/٢٣"

كما نشرت "الدستور" نفيا على لسان فرات، النجل الأكبر للجواهري ، أكد فيه أن أباه لم يصدر بحقه أي قرار حكومي ، وأنه "بوصفه النجل الأكبر للشاعر الكبير ذي المكانة الأدبية والتاريخية الرفيعة لم يتلق أي إشعار بصدور قرار من أية جهة عراقية بنزع الحقوق المدنية عن والده".

وكان للبياتي رأي في كل هذا النفي ، مؤداه إن هذا النفي ليس سوى تمويه وتضليل، أو هو - في أفضل الحالات - تعبير عن نوع من التراجع عن القرار بعد اتخاذه ، وخاصة أن حملة عربية وعالمية قد شنت ضد هذا الإجراء وضد مقترفيه.

تصريح من الشاعر عبد الوهاب البياتي

"تعليقا على ما نشرته جريدة الدستور من تصريحات للسفير العراقي يوم ١٩٩٥/٤/٢٥ فإنني أطالب بنشر مثل هذا التصريح رسميا في الصحف العراقية أولا وإصدار بيان حكومي رسمي يحمل المضمون نفسه كما أطالب بتقديم الإعتذار رسميا للثلاثة الذين كيلت لهم التهم الباطلة وغير المؤدبة، والتي لم يكن ليليق بصحف رسمية ترديدها ، ولذلك فإنني أرى في مثل هذه التصريحات التي تصدر من خارج العراق نوعا من التمويه والتغطية على ما جرى ضد ثلاث شخصيات عراقية كبيرة.. ويهدف إستخدام هذه التصريحات المموهة للدعاية الخارجية فقط.

إننا ننتظر أن يعلن الاعتذار عن كل ما صدر ضدنا من الجهات الرسمية في بغداد وعبر وسائل الإعلام الرسمية العراقية نفسها."

(عمان في ١٩٩٥/٤/٢٥)

على أية حال، فقد كانت هذه الواقعة الشاذة - حقيقة كانت أم التباسا - مناسبة لكي يعبر الرأي العام الثقافي والأدبي العربي عن وقفة هادرة مع حرية المواطنة للأدباء العراقيين وللأدباء في كل مكان . كما خلفت لنا بعض الثمار الطيبة في ذاتها - بصرف النظر عن الحوادث - ومنها تخصيص "أدب ونقد" (ديوانها الصغير) لمختارات من شعر الجواهري، كواحد من أكبر الشعراء المعاصرين ، وباعتباره - مع البردوني اليمني - "آخر العموديين العظام" في الشعر العربي.

كما أنتجت لنا هذه الواقعة كثيرا من الكلمات الدافئة إلى عبد الوهاب البياتي، مفعمة بالحب والامتنان والرفقة. هكذا تحدث الشاعر اللبناني: محمد علي شمس الدين:

طرائد الأبد

محمد على شمس الدين

الفرق يا صديقي بين من يفصلون الأوطان على مساحة احذيتهم ومن يفصلون الأوطان على مساحة أرواحهم ، فرق عظيم .

وهل ثمة مجد يا صديقي ، أعظم من مجد الشعراء المنفيين، والمطرودين، والمطاردين، والمنبوذين، والمعذبين ، والمشردين، والمستوحدين، والمحترقين بنار أشواقهم، وهم يكتبون حروفهم المستدقة العجيبة ، فتلتمع كمثل شفرات صغيرة تمزق أقسى اللحوم ، وأصعب الرقاب،

طوبى لهؤلاء المشردين، يا صديقي ، لأنهم ورثوا مجد الأبدية طوبى لطرائد الأبد.

وطوبى لعذابهم الأدنى لعذاب الصديقين والشهداء

لأنه في قرارة الأرض أخيرا، وفي وجدانهم

العميق سوف يمتزج الدم بالحبر.

ولن يستطيع أحد أن يفرق هذا عن ذاك

.. وحتى السيف القاطع الملتهب، لن يكون في قدرته أن يفصل بين هذه الحروف وتلك الأصابع، بين هذه الدموع العالية وتلك الأمطار.

ولن يستطيع أحد أن يفصل بين حبرك ودمك يا عبد الوهاب، حسنا ، يا صديقى أنت الذى تعرف عذابات المنافى ، بل روعة العذاب ، تعرف أيضا أن أقسى أنواع المنفى، منفى الكائن عن ذاته ، الروح عن جسدها ، الكلمات عن شرفها .. حيث ، وقتذاك، لن ينفع، لا أوطان ولا بلاد ، لا مال ولا أرضون .. حيث تسقط أوثان كبيرة مثلما تسقط الدمى ، حيث تسيخ جبال كما لو أنها بالعهن المنفوش حشيت، حيث تذوب أصنام كما لو من ملح، وسلط عليها مجرى الماء العظيم.

وما السلطة، يا عبد الوهاب، إذن؟

وما الأوطان

وما البلاد

وما المال؟

وما الحياة عينها...؟

إن لم تكن قائمة على نقطة فى العدل؟

نقطة جوهرية يقوم عليها توازن الهيكل.

رقم الذهب فى هندسة البنائين..

ما الحياة عينها ، إن لم تكن منحازة إلى وجع الفقراء

إن لم ترهف السمع إلى أنينهم

إن لم تلتقط تلكم التنهدات العميقة .. الأعمق من تنهدات نخلة خائفة فى مياه الأهوار.

إن لم تجس نبض الينابيع، وقد جفت من الخوف

إن لم تفهم لغة الأنهار، وهى تدمدم من شدة القهر

إن لم ترتجف أمام فجيعة الشعوب، وهى تعول فى سراديبها السحيقة؟

(٧) أنا الغنى وأموالى المواعيد

"الهجرة" مؤسسة ثقافية عربية فى امستردام عاصمة هولندا، أسسها المثقف المغربى عبد الرزاق السبايطى وزوجته الهولندية السيدة سيمون ، مهمة هذه المؤسسة هى إقامة نشاط ثقافى وفنى عربى ، بالتعاون بين وزارة الثقافة الهولندية والبلدية فى العاصمة ، للتعارف والتلاقح بين الأدب العربى والأدب الهولندى والغربى بشكل عام.

وقد بدأت "الهجرة" منذ أربع سنوات فى إقامة مهرجان شعرى سنوى، يضم شعراء عرب وشعراء هولنديين، مع تقديم ترجمات متبادلة للنصوص الشعرية من الجانبين.وقد مثل مصر فى الأعوام السابقة الشعراء: محمد عفيفى مطر، عبد المنعم رمضان، محمد سليمان.

فى هذا العام كان معنا المفكر والشاعر ذو الأصل الجزائرى جمال الدين بن شيخ ، والشاعر العراقى الكبير بلند الحيدرى ، والشعراء : أمجد ناصر (الأردن) ، حسن نجمى (المغرب) ، محمد الغزى (تونس) ، مع المغنى والباحث العراقى فى الأدب الشعبى د. سعدى الحديثى، والكاتب التونسى المقيم فى ألمانيا: حسونة المصباحى.

أهم ما كان فى غناء د. سعدى الحديثى (وقد غنى مقطوعات من : النفرى وقيس بن الملوح والمتنبى) أنه أنعش الذاكرة باتجاه ما فى شعر المتنبى من جمال وفتنة وراهنية.

حتى أننى عندما صاح المغنى بجملته البديعة "أنا الغنىّ وأموالى المواعيد" همست فى أذن الصديق القديم المتجدد أمجد ناصر:

إليست هذه هى الحداثة بعينها؟. وفى حوار ثنائى لاحق راح أمجد ناصر يحدثنى عن بعض أثر

المتنبى فى شعره ، وكيف أن حديثى نبهه إلى أنه عالج المعنى الشهير للمتنبى الذى يسأل نفسه فيه:
"أصخرة أنا، مالى لا تحركنى، هذى الأغانى ولا هذى الأناشيد؟".

وحينما وقف أمجد ناصر يلقى "وردة الدانتيلا السوداء" تفجرت ينابيع القلب ، لأنه كان يقول بلسان حالى، ما صرنا نحكى فيه طويلا فيما بعد ، من شجن وجنون:

"الحقوان وما يطويان قبل المياه
فوح نزول المادة
من صدع الأيقونة.
وردة الدانتيل السوداء
فى أعالى الفخذ
قبلة الملك السعيد فى الليلة الألف
حيث تنزلق الأفعى
المرقطة فى النداوة
لتحرس الحبق:
الأعضاء تتنفس وتكنز ثروتها
تنحنين على ثمرة الكستناء
الاستدارة تلمع فى مرآة العين
وتهب رائحة الحيوان.
فى أعاليه
أسود هو الحرير
يتطاحن الأمراء تحت عقدته
وينسفك اللعاب
يصلون إلى الجوهرة
ضارعين
زحفا على الأكواع"

مفاجأة اللقاء بالنسبة لى كان حسن نجمى. عرفته معرفة بسيطة فى المغرب فى يناير الماضى. لكن رحلة امستردام كشفت لى عن فتى رقيق عذب ، مغرم بالفنون التشكيلية ، حتى أنه كان أثناء زيارتنا لمتحف فان جوخ المدهش ، كالتلميذ النجيب: يسجل على ورقة ملاحظات وهوامش وتواريخ ، كلما وقفنا أمام لوحة من اللوحات. وفى كل الأوقات تجده حاملا الكاميرا ليسجل ما يستهويه، بإتقان المحب ومحبة المتقن.

ثم يبوح:
"مروحتك معطلة،
كيف تحرك يدك بلا ريح؟
أكل هذا الصمت فى الرحاب؟
أكل هذه الاستطالات لنفق واحد؟
لعل روحك مغلقة.

أوه ، دع الباب مفتوحا
انظر عميقا فى ستار النافذة.
كم عطش السمك
كم ستبقى وحدك تحت الجسر!"

أما تجسيد الحكواتى الهولندى وليم دريدر لقصة "مجنون ليلى" - باللغة الهولندية - فقد كان مدهشا بحق: انخراط هائل فى الحدث، ومهابة عالية فى الأداء، تجاوزا حاجز اللغة بمهارة ملحوظة.

(٨) الحقل - البحر

للشاعر الهولندى: هانس تنتايا
ترجمة الشاعر الأردنى: أمجد ناصر

فوق سواد التلال تنتصب أشجار الصنوبر
قبالة سماء تكاد تخلو من الحياة •
جميل أن تستلقى هناك تحت العشب المنبسط
شرط أن يستمر احتراق الذكريات وراء
العيون المغلقة
وألا تقف بعدها هناك ثانية
عندما تتكسر الأمواج على الصخور تحتك
رذاذا مالحا يبدأ الثلج خلاله بالتساقط
على طرف الحقول المنحدرة إلى البحر،
وأن تنتظر قدوم الدفء

وتساقط البياض على
الأغصان،
والذوبان مع الحاضر
والغائب،
متسائلاً عما إذا كان
هطول الثلج لمرةٍ اخيرةٍ
سيلامس السماء.

(٩) الجنائن

للشاعر الهولندى : أرى فاندل
ترجمة الشاعر العراقى: بلند الحيدرى

فى الجنائن
تلك المرصوفة بالأحجار
وعبر اخضرار أبدى
تخبرنا الأرقام : ما
اقصرها الأيام
أيام الحب
وبصمت تهمس مثل
شاهد قبر:
ما دامت الأجرة قد دفعت
ما دام الرخام باقيا
....
بنت اخ تجى فى الصيف
تغسل الاسماء
وتجرف الحصى.. ترتب
الزنابق
فى جوف سطل ..
خطواتها تغور فى وحدتها
وتتسكع بجانب الباحثين
عن الصمت.. بعيداً عن
الدخان
.....
استرح بهدوء.. اياك
واياك.. أن تحسب ذاك
التابوت
سوف يهديك الراحة التى
لم يوفرها لك السرير ولا
المقعد الوثير
....
ليس من عاشق لمن.. لم
يُقبل أبدا
ولم يمسد أو يلاطف ..
إلا فى الأحلام.

مع نهاية المهرجان أصدرت "الهجرة" كتابا يحتوى على نصوص اللقاءات الثلاثة فى الأعوام الثلاثة الأخيرة، وكانت قبل ذلك قد أصدرت كتابا بعنوان :"رقصة الأشواق" يحتوى على نصوص قصصية للقاء قصصى سابق ، ضم قصصا لكل من "إدوار الخراط ، محمد شكرى، حنان الشيخ ، حسونة المصباحى ، عبد الرحمن منيف ، إملى نصر الله والطاهر وطار من العرب وفلور بورخونيه ، وولنيم فن تورين ، ومرسيل مورتغ وستيفان سندرس، من الهولنديين.

ويشى الكتابان بالجهد الذى يبذله عبد الرزاق الشبايطى وزوجته فى تنشيط التعارف الثقافى العربى الهولندى ، وفى تقديم أوجه الإبداع العربى للقارىء العربى فى المهجر ، وللمواطن والمثقف الهولندى ، على الرغم مما يعانيانه من صعوبات ومشاق.

أما الشباب العربى - كالسوريين حسن خليفة وحنيف يوسف والأردنى ربحى شتات - من الذين هاجروا مؤخراً إلى امستردام، سواء بسبب العسف أو بسبب اليأس، فقد حولوا غربتنا إلى بهجة عربية خالصة.

حيثيات ومضاعفات الدنيوية الغربية

نقد

د. محمد بن حمودة

تتميز الحداثة ، من جملة ما تتميز به بتحريرها للرغبة وإسباغها مشروعية مستحدثة على منصبها . وقد كان من بين آثار هذه الرخصة الممنوحة إطلاق إعصار الاحتمالات حتى غدت كل مسألة المناسبة لتأمل إشكالي ولتساؤل استردادي recument . علما وأن من شأن الإستفهام أن يخرج المواضيع التى يطالها من خمودها . فحتى مجرد التساؤل بحثا عن قلم غاب عن بصرنا . يلاحظ "جان دلوم" هو مدعاة إلى "إفعام جملة من الأماكن بالإحتمال على اعتبار أن القلم يمكن أن يكون ضمنها " (1) ولعله لأمر كهذا انحصر حاصل ما يعلمه الإنسان الحديث عن أمره أنه يندرج ضمن حالة حددتها تاريخيا الإنسانية وهو ما جعله يعنى بالفارق بين الواقع التاريخى وبين وعيه به، ولعله تهيبا من متاعب هذا الفارق المشار إليه وتحاشيا للتوتر الملازم لإعصار الاحتمالات كان إنسان المجتمعات التقليدية يجد صعوبة فى مغادرة الدهر وتجشم التاريخ أى زمان اللاعودة وما يقتضيه هذا الزمان من حد حدين للدهر . "حدان بدونه لا يسمح للمستقبل بأن يأتى" ، أى بأن يكون زمانه فريدا وجديدا . ومرة أخرى تحيل هذه الرخصة الممنوحة للمستقبل إلى القول بدنيوية الخلاص وتحويل هذا الأخير إلى طلب للسعادة . هكذا فإن "هشام جعيط" لم يخالق الصواب حين قال : " إن قيمة الثقافة الغربية تكمن فى الالتقاء الناجح لمفهوم المطلق مع مفهوم الإنسان . (2) وضمن ماسياتى سنحصر إهتمامنا فى طلب الجواب على سؤالين :

(١) هل هذا النجاح هو غربى على وجه التخصيص ؟

(٢) هل هو نجاح نهائى أم عرضى ؟

لم يكن "كارل يسبرز" الوحيد فى اعتباره الحداثة إنجازا "غربيا قلبا وقالبا . ولكننا نسوق له هذا النص كعينة مبلورة لمثل هذا الرأى :

"اعتمادا على المرحلة التاريخية التى تشملها معرفتها ، بدا لنا الإنسان حاضرا فى كل أصقاع الأرض ضمن صيغ عديدة من التجمع "مما جعل التواصل بين المجموعات البشرية ضعيفا جدا وإن لم يكن معدوما وإحدى هذه الصيغ لتحقيق صفة الإنسانية ، تلك التى اعتمدها الإنسان الغربى - ذاك الذى غزا مجموع الكرة الأرضية وقسر جميع أصناف البشرية على التعارف فيما بينها وعلى الوعى بما يشدها جميعا إلى صفة الإنسانية - والتى ساعدته على بلوغ مستوى عال من التطور بفضل اختياره للإجراءات التالية :

(أ) اعتماد معقولية مستمدة من العلم اليونانى ، قبل أن يتم تحريرها من كل قيد ، أ تاح إقحام الوجود ضمن نصاب ما يتم حسابه كميا وضمن قصدية قوامها السيطرة تقنيا على العالم . ذلك أن القول بكونية الحقيقة العلمية وبكفاية القانون الوضعى ذى المنحدر الرومانى للوقاية من الآثام وكذلك اعتماد الحساب فى إدارة شركات الخدمات الإقتصادية ، وتعميم هذه العقلنة إلى حد شمولها للعناصر ذاتها التى تقصيها سيرورة العقلنة ، كل هذه الإجراءات تصدر عن موقف يذعن إذعانا تاما لاقتضاءات الفكر والمنطقى ويحصر دائرة اهتمامه فى ماتبديه الظواهر التجريبية من ضرورة تتجاوز تحولات الأين والمتى.

(ب) إذا كان أنبياء اليهود وفلاسفة الإغريق ورجال الدولة الرومانيين قد استهلوا الإحساس بالإنية ، فإن الغرب قد اغتنم هذا الاستهلال ليطور ما يتم تسميته اليوم "بالشخصية" - إذ منذ البداية وجدت فكرة الشخصية نفسها مرتبطة بالعقلنة ارتباطها بعنصر ملازم .

(ج) على النقيض من الرفض الشرقي للعالم والذى يتميز بقدرته على أخذ العدم كمرادف للكائن الفعلي ، فإن الرجل الغربي لاقبل له بالاستغناء عن العالم من حيث هو واقع حال منغمس في الزمان، هذا الغربي لا يجد عناصر اطمئنانه على مصيره إلا في ذاته ولا يطلبها البتة خارجها . إذ بهدى من إحساسه بذاته ولا اعتماده العقلنة أمكن للغربي أن يواجه الواقع دون الخوف من الأخطاء وأن يتجرأ إلى السيطرة عليه(3)يتبين من تقويم"يسبرز" لمآثر الحداثة أن حاصل فعلها هو اختزال لباب النشاط الإنساني إلى عملية إنتاجية ذات مردودية قصوى نظرا لنجاحها في إرساء شروط univemselleلعملها . لأمر كهذا اعتبرت الحضارة الغربية" أول حضارة بنيوية" (4) ويلاحظ انطون فرغوت" أنه "يتمثل أساس الدنيوية في الاعتقاد الراسخ بأن تفسيرا غير بيني للواقع الإجتماعي والسياسي والأخلاقي ممكن ومبرر" (5) وهو ما ترتب عنه خصيصتان تتضايفان ولا تنقدران . الأولى تتمثل في اتجاه المجهود الرمزي للحضارة الغربية إلى إعادة التفكير في منصب " الإنسان المنتهك " ، أى ذلك الذي ما ينفك يقاوم نجاح القلب الذى قام به الدين عند تحويله رغبة تأليه الذات إلى اعتراف بالله . وقد وجد هذا الإنسان المنتهك في المعرفة عضدا ذا شأو يساعده في إبرام خطته . النتيجة الثانية المترتبة عن الدنيوية هو تعاظم منزلة العمل بحيث أصبح بابا اجتماعيا - ثقافيا متعدد الفروع . حتى أن " فان نوفنهويز" ذهب إلى القول " أن تعبير اقتصادى الذى كثر استعماله في هذه الأيام في العديد من المعاني مناسب تماما كلفظ واحد يلخص أسلوب الحياة الغربية الحديثة " (6) وضمن مثل هذا السياق أصبحت المدرسة ، بوصفها العلامة على ميزة الدنيوية الغربية كأسلوب في العيش يرتكز ضمنه الإقتصادى على معطيات الفكر والتقنية، القناة التى تنهض بخطة تأطير الإنتهار ليفيد أساسا وأخيرا في إنجاح مبدأ المردودية كذا يصبح " المسكن آلة للعيش (...) والمدرسة برنامجا يهدف إلى تمكين الشخص من عمل يوفر له معاشة " (7)هكذا انتهى الأمر بالحضارة الغربية إلى أن تبذل إلى الناظر اليها لماما مشهد تفوق تقني بشوبه انصهار ثقافي. فحتى المحتلون الأوروبيون الذين قدموا في القرن التاسع عشر إلى البلدان العربية وهم سادة التكنولوجيا الحديثة آنذاك، لم يكونوا يبدون بإزاء الشعوب العربية ذى تفوق يذكر على الصعيد الثقافي . وعلى رأى نورمان دانيال " فإن هذا التناقض قد تفاقم ، ذلك " أن معظم الأوروبيين الذين يراهم العرب في الوقت الحاضر لم يعودوا أفرادا من النخبة أو الطبقة الحاكمة بل هم أفراد من التقنيين والممثلين التجاريين . ومن الواضح أن هؤلاء لا يمثلون أى نوع من التفوق بل هم رجال عاديون ، وغالبا ما يكونون فاسدين أيضا . لا شك أن التكنولوجيا لا تؤدى إلى خلق أنواع متميزة من البشر ، كما أنها ليست نتاجا لقوى حضارية يتحتم الإرتفاع إلى مستواها للمشاركة في فوائدها "(8) ولأن التقنية لا تخلق أنواعا متميزة من البشر ، فقد ترتب عن نجاحها ظهور فاعل تاريخي جديد هو "الجماهير" أى الأفراد وقد اختزلوا تماما إلى وظيفتهم حتى غدا ممنوعا عليها إقامة أية صلة بمفهوم "البطولة" من حيث هي أصالة في العمل هذه الحركة العامة من الإختزال (إختزال الفرد إلى وظيفته واختزال الواقع إلى ذات نفسه حتى ترادف المعنى من حيث هو ما يضاف إلى الواقع مع الوصية ، واختزال القيمة إلى ما ينفع .....) كانت سببا في "قرف" طائفة عريضة من المفكرين من المناخ الذى أرسته الحضارة الغربية ، فتردد نقدها بالتعفن -lah sceuite والفحش "بودريا" كتب مثلا ، ناقدا دور السيطرة التقنية في "خسوف المعنى" وضموره ضمن الحياة الغربية المهوسة بشفافية مرضية ، فلاحظ أن "العفن يبدأ حين لا

يكون هناك مشهد للفرجة ،ولا ركح ولا مسرح يستقر العفن حين يصبح كل شيء شفاف ولا يحتمل إلا نظرة مباشرة ، حين يخضع كل شيء للضوء الفج والمحتوم الذى تسلطه عليه أجهزة الإعلام والتواصل فهل ينبغى إذن رجم الحضارة الغربية بالحجارة ؟

لابد قبل الجواب عن هذا السؤال من ملاحظة الفرق بين الرجم الذي يرادف النقد وبين الرجم الآخر الذي يهدف اللانتقاد . فإذا كان النقد كل غايته الموازنة والتقويم فإن غاية الإنتقاد ، على النقيض من ذلك ، تسقط المثالب والعورات ، وإن أدى ذلك إلى التورط فى المبتسرات ، وأصحاب هذا الموقف الإنتقادى فى مجتمعنا العربى إنما ينتقدون الغرب تهيبا من نجاحاته لا تحوطا من إخفاقاته فما يرفضونه سلفا ضمن الخطة الغربية ، هو تحرير الرغبة وما ترتب عنه من

(1) مراجعة منصب الفرد ضمن المجتمع وذلك بإيلائه حقا متزايد فى "السيادة" وفى المبادرة أى حقه فى الإختلاف وحقه فى السعادة الشخصية والنجاح الفردى وإن تطلب ذلك إنزياحا عن نماذج أقاربه والمحيطين به . لذلك يمكن القول أن جديد عصر الأنوار لا يتمثل فى اختراع سؤال "ما الإنسان ؟ " وإنما فى ترتيبه الأول وتصديره على باقى الأسئلة ، أى جعل هذا السؤال فى موضع عقلى بحيث يغدو تصور الفرد بنية عاملة منتجة للماهية وقوام عملها الأساسى إنتاج الفواصل وإحداث الإنزياحات (حتى أصبح التوتر يقوم ضمن عملية إعادة إنتاج علاقات الإنتاج بالدور نفسه الذى كان ينهض به السلم الإجتماعى)

(٣) مراجعة منصب "العمومى" وهى مراجعة راقت من قبل لمفكرى النهضة العربية واحتفوا بها أكثر من احتفائهم بالمراجعة الأولى .لذا نجد "الطهطاوى" مثلا ، فى كتابه "تخليص الإبريز فى تلخيص باريز" ورغم توفر الكتاب على وصف غنى بالتفصيلات لحياة البارسيين فى جوانبها الأمم ، من سكن ولباس وغذاء يشدد خاصة على مسألة الخدمات العامة التى لا مثيل لها فى بلاده كالمدارس والجامعات ومكافحة الحرائق والمؤسسات الدستورية التى تضمن للجميع حرية الرأى والكلام والتجمع والإعتقاد .. وفعلا ، فقد صب فلاسفة الأنوار ومن جاء بعدهم جل اهتمامهم فيما يسمى "بالشيء العمومى"la chase publicque هادفين من وراء ذلك إلى المواءمة بين مقتضيات سيادة كل من الفرد ومن الدولة . يذكر فى هذا الباب تشديد "مونتسكيو" على دور الدولة الإدارى وإيلائه الأولوية بالقياس لدورها كسلطة حاكمة ، فى ذلك يقول : "أكثر من مرة أمكن لنا أن نشهد كيف أن قوانين جيدة ، رغم مساهمتها فى تحويل جمهورية صغيرة إلى جمهورية كبيرة . تنتهى بأن تصبح عالة على تركة الجمهورية لأنها وإن كانت تصنع شعبا عظيما فإنها لا تساعد على إدارة شؤونه (١٠) وفى هذا الرأى إشارة إلى الفارق بين النظام الجمهورى وبين أنظمة استبدادية ، مثل النظام العثمانى ، والتى تحصر مهمة الدولة فى خطة الحكم أى جمع الضرائب والتصدى لوظائف السيادة ، أما الإدارة والإهتمام بالشيء العمومى فتتركه للأعراف والتقاليد ذات المضمون العصبى والقبلى . ومعلوم أن الوعى القبلى ، لفرط انغماسه فى منطق إنصهارى يحصر الحميمية ضمن نطاق العلاقات العمومية فإن "الشيء العمومى" لا يمكن أن يتطابق من منظوره ، إلا مع "الخارج" أى مع مضمار المجهولية ومع الفضاء المحايد أو المعادى . وفعلا كان الفضاء المدنى هو بالماهية فضاء إدارى ، بحكم تجانسه وانتظامه الهندسى (١١) فإن الفضاء القبلى هو فضاء كيفى يتطابق ضمنه الداخل مع المعيارية والخارج مع السلب المحضى . ولذا ترى صاحب الوعى القبلى أعجز من أن يستقل عن عصبيته للمشاركة فى نوع جديد من العلاقات . على النقيض من ذلك فإن من سمات المواطن المركزية هو الإستقلال بالنفس مسلكا وتفكيرا . وعلى أساس من هذه المقابلة بين تبعية الأولى الإنصهارية واستقلالية الثانى ميز"هيغل" بين النظام الجمهورى وبين دولة اليهود فقال : " بما أن العلاقة الناظمة لليهود بعضهم ببعض سمتها تساوى الجميع فى عدم استقلالهم عن سيدهم المرئى وعن أعوانه المرئيين ، وبما أنه

لا مجال في مثل هذه الحالة للحديث عن مواطنة فعلية ، فإنه لا مجال إذن لأن نصادف عند اليهود ما يشبه الحياة العمومية ، فكما هو الحال بالنسبة لكل الأنظمة الإستبدادية ، فإنه من باب التناقض الحديث عن سلطة تشريعية تكون في أصل قانون عمومي داخلي" (12) والملاحظ أن قراءة "هيقل" للمسيحية ذاتها تحيل على القول أن "إنتهاك" إنغلاق النسق القبلي هو السبيل لتاسيس نصاب العمومي . إذ المسيح كما يصوره هيقل ليس إلا ذلك المنتهك لمحرمات أصبحت محض اعتباط لتحجر غائيتها (13) . بل ولم يكتف المسيح كما تبتذل نصووص هيقل صورته ، بأن يكون منتهكا بل هو كذلك جعل الإنتهاك في أساس بيدا غوجيته التربوية ، وتحديداً بأن يجعل من موت الأب فرصة الإبن في بلوغ الرشد والكف عن أن يكون إبنا هم هو ذا المسيح يشرح إلى حوارييه مزية موته هي حصولهم على استقلالهم فيقول مخاطبا إياهم : " من الأفضل أن أتركم ، فلا يمكن أن تحصلوا على الإستقلال وتتعلموا كيف تقودون أنفسكم إلا بتجربتكم ونشاطكم الخاصين (14) هكذا نفهم لم الح فلا سفة عصر الأنوار ومن تلاهم على إطلاقيه ملكية الفرد لجسدة . إذ بدون هذه الملكية فإن الفرد لن يستطيع أن يتخلص من كل "الديون" التي تدعيها عليه القبيلة والعائلة والحاكم والمعلم والمشغل .. لم يجانب "إريك وايل " إذن الصواب حين كتب شارحا فلسفة "هيقل" قائلا : "ليست الحاجة في أساس الملكية بل توكيد الفربية، فعل الإرادة ، هذا الفعل الذي يكون الشخص إلى درجة القول أن جسدي ليس أنا إلا بقدر ما أملكه (على الرغم من أني دائما جسدي بالنسبة للآخر) (15) ومن شان ملكية الجسد أن توفر للإرادة وسيلة أداتها لعملها . "فالإرادة لا تكون إرادة إلا إذا كانت هي هذا النشاط الذي يتوسط ذاته ، أو هذه العودة إلى الذات "(16) كـذا أمكن مراجعة منصبا "الوسيط" La micliatian عموما والجسد خصوصا على اعتبار أنه الوسيط الأوكد . وعلى قاعدة هذه المراجعة لمضمون ملكية الجسد ولطبيعة علاقته بالإرادة صير إلى إرساء علاقة تناظر مستحدثة ، قوامها حق كل فرد من حيث هو مالك لجسده في السيادة الشخصية . على هذا النحو تم القطع مع النموذج الوسيطي وتعريف الذات وتعيينها ، وهو النموذج الذي عاين "كيليطو" حضوره في الأدب العربي القديم فقال : "إن الحديث عن الذات في الأدب القديم ينبني لاعلى الإختلاف ، وإنما على موضع الذات في سلم ترتيبي . أن أتكلم عن نفسي معناه في هذه الحالة أن أعلن هل أنا اسمي ، أرفع منزلة ، أعل مقاما من شخص اخر ام لا" (17) واللافت للنظر أن "كيليطو" ليقابل بين الهيئة الأفقية التي يتخذها محور الإختلاف وبين الهيئة العمودية التي يتخناها محور الترتيب السلمي ، فإنه يربط بين المحور الأخير وطبيعة الانتماء العائلي . وليضرب على ذلك مثلا فهو يذكر بحديث ابن خلدون عن نفسه حديثا أوتوبيوغرافيا قبل أن يعقب قائلا " إن إلحاح ابن خلدون على اسلافه وأجداده يوحي بأنه ينظر إليهم كمراة لنفسه (....) إن حياته بالنسبة لحياة اجداده ، ليست خاضعة لمبدأ الإختلاف . ابن خلدون لا يعلن ، لا يمكن أن يعلن ، أنه يختلف عن سبقوه . إنه على العكس يعلن عن الاتصال والاستمرار ويركز على مبدأ الترتيب السلمي أي الدرجة التي بلغها أفراد الأسرة في الفضل والقيمة عبر الأجيال . الزيادة والنقصان في درجة الفضل : هذا ما يميز أفراد الأسرة الواحد عن الآخر (18)

شتان إذن بين موقف لا ينتقد بنيوية الغرب إلا لأنه يواصل اعتبار الفربية من حيث هي اختلاف ضربا من المس وبين موقف ينتقد تلك الدنيوية لتحفظه حول "جذون العظمة" الذي انزلقت إليه تلك الفربية وهو ما سنعول للحديث عنه لاحقا .

(3) ثالث المراجعات التي استدعتها الدنيوية الغربية طالت قيمة قوة العمل فقد اقترن تصور العمل ، منذ عصر الأنوار بضرب من الظافرية التي تحتفي بقدرتها على تغيير الإنسان عبر تغييرها للعالم وللأشياء بحيث كف العمل عن أن يكون عقابا سماويا ترتب عن خطيئة الإنسان ليصبح وسيلة لتحقيق الذات وإظهار قدراتها

. وبالرغم من اتفاق غالبية فلاسفة عصر الأنوار على اعتبار الروح حركة للجسد ، فإن ذلك لم يكن ليمنعهم من الإنبهار من قدرة عمل الإنسان على توأمة رمزية العالم الطبيعي وإضافة قصدية مستحدثة إلى دلالته الأولى. ولقد عبر "فاليرى" خير تعبير عن تاصل قوة الإصطناع فى الإنسان الغربى وتسارع وتيرة تناميها فيه بقوله : "لقد اصبحنا نحيا تحت مفعول نظام المفاجاة "

هذا من الناحية الرمزية اما من الناحية الإجتماعية "فقد قلصت قيمة العمل المتزايدة نظرا لنجاحها فى تشميل تسهيلات العيش ، الفروق بين المدينة والريف وهونت من فجاجة الفروق الطبعية بحيث يمكن القول ان العمل نجح فى تفصيل الحداثة فى نسيج كيان المواطن الغربى . وللتنويه بهذا الجانب من النجاح الغربى كتب "هشام جعيط" قائلا " من المهم ان نذكر بعظمة الراسمالية فى بدايتها (التشديد من الكاتب) بحيث لم تكن روح الإقدام البرجوازى كلمة تافهة، كان لهذه الراسمالية قواعد زهدوية ، واخلاقية فى الشغل ، ونوع من الطهر ، إن نظريات فيبر (weben)معروفة وهى تربط ظهور هذه البنية الإقتصادية بمذهب كلفان . ذلك ان المذهب البروتستانى اقام مسافة متناهية بين الله ومخلوقاته، وان الخلاص غير مضمون بالمرة فى الآخرة، فصرف الإنسان حيرته فى إنتاج الثروات ، واصبح المشروع الدنيوى واجبا دينيا ، قال ويسلاى (wesley) : " يولد الدين حتما روح الشغل وروح الإقتصاد ، اللذين لا يسعهما إلا إنتاج الثراء " ويرى فيبر نفسه ان ما اعوز المجتمعات الأخرى هو "لاهوت يجعل الشغل الدنيوى مقدسا ، وينظم اخلاقية متشددة فى العالم " (19)

محصل القول أن نقد الدنيوية الغربية لا يكون في ظننا منصفا إلا إذا أخذ فى الإعتبار التغيرات التى استدعتها تلك الدنيوية نفسها وعلى راس هذه التغيرات ما اهاب منصب حركة التغير ذاتها . الم يقل "بريخت" : "إننا نستطيع وصف عالم اليوم لمعاصرينا ، إذا كنا نفترضه قادرا على التغيير" وعليه فإنه يحسن الإحتراز من اى انتقال للدنيوية الغربية مبعثه تصور سكونى للزمن وتهيب من الجدة ومعادلات للمراجعات الرمزية والإنقلابات الاجتماعية. على أن هذا الاحتراز من الانتقاد لا ينبغى أن يعفى من النقد بما هو فعل موازنة وتقويم . وهذا النقد هو مطلوب أولا بضرورة التحوط من أخطار اى ميل إلى الممارسة الإقتضائية والتى يؤدى إليها الإنبهار لما يتميز به الإنبهار من إلغاء للمسافة الفاصلة بين الذات والموضوع او بين الأنا والآخر وقد مر معنا ما يتضمنه الوعى الإنصهارى من مزالق . والنقد مطلوب ثانيا للتثبت من مدى نجاح الدنيوية فى المطابقة بين تصوراتها عن الواقع وبين ذلك الواقع فى فعلية تحققه وللتثبت كذلك من مدى نجاحها فى الملاءمة بين اهدافها ووسائلها .

مر معنا كيف أن التقنية المستفيدة من النجاح العلمي قد قامت من مشروع الدنيوية مقام شرط الإمكان ، إذ بفضلها امكن"غزو" (كذا) الطبيعة وتدجينها . وضمانا للنجاح تم قبل ذلك الإعلاء من شان العقلنة وإيلاء مبدأ المردودية منزلة كبرى . وهو ما تطلب اعتماد مبادىء التشميل والمجانسة ، على ان تبيه (اى إيلاء الحق صفة ما قبلية تسبغ عليه صفة البداهة) قانون التبادل جعل جميع افراد المجتمعات الغربية يدخلون فى دوامة الكفاح من اجل عدم التفويت فى حقهم فى السعادة ، حتى اصبحت السعادة واجبا اجتماعيا ورهانا كيانيا ، وقد كان من شان هذا الإرهاق لمبدا السعادة المتعية ان اتسم الفضاء والمناخ العام للمجتمعات الغربية بضرب من الإشباع lsaturatian الذى جعلها تسقط فى الإنغلاق وانسداد الأفق ، اى جعلها فضاء بلا خارج وهيئة بلا خلفية، ومنه حديث لفيف من الفلاسفة عن ظهور همجية جديدة على اعتبار ان الهمجية هى احادية فى النظر وانغلاق على الإحتمال مردهما فرط المحايثة مع المعطى . فبحسب مفكر مثل "جورج باطاى" فإن إنسانية اليوم خسرت رشدها لأنها "تعترف لنفسها بحق التملك والإحتفاظ وبحق الإستهلاك العقلانى ولكنها تقصى من دائرة تطورها مبدا

الإنفاق الغير منتج (20)مفاد القول أنه الدنيوية الغربية قد نسيت في غمرة بنائها لذاتيتها اقتضاءات تجربة الغيرية . إذ يبدو الغربي متسرعا في إعلان نصره في حربه ضد الاغتراب . حقا هو قد اثبتت جدارته حين رفض أن يدفع ثمن حضور الآخر في نطاق حياته عبر قبوله لدين يسدده من حريته واستقلاله الشخصيين . ولكنه نسي أن تعريف الإغتراب مزدوج (21) أن يغترب الفرد حين يمتلكه الآخر وينتزعه من نفسه انتزاعا ولكنه لا يكون أقل اغترابا حين ينزع ذلك الآخر يده وينسحب من حياة ذلك الفرد . فمن بين مزايا حضور الآخر في نطاق حياة الفرد أنه يتيح للأخير بأن ينتقش بنقوش جديدة تسمح له بأن يرقى صعدا في مدارج القيمة.وما النقوش الأخير إلا مفعول مبلور للرغبة المتفاعلة مع الحضور الفعلي للآخر والمرتسم على صفحة الجسد . ولأن الفرد الغربي حار يدرك ذاته إدراكا مباشرا أو يكاد ، أصبح يبذل لمن يتأمله صوره إنسان نهائي أعجز ما يكون على أن يخبر العشق من حيث هو إذعان لاقتضاء التغيير. بل وصار الأمر معه إلى تكريس شكل جديد من العجرفة قوامه الهرب من مواجهة الحضور الفعلي للآخر والتعويض عن غيابه بحضور تتعهده التقنية وأعوانها (أولئك الذين يسميهم "دولوز" مقاولو الشرجية" حتى يتم بصورة موجهة ومختزلة فتنزع عن هذا الآخر كل أشكال المباداة والتعين. على هذا النحو يتم تجنب التقاطع مع الآخر دون الإضراب عن استعماله وتوظيفه من أجل تغذية حميمية الفرد مع استشباحاته وضمن هذا السياق صارت الشاشة العمومية تشغل الوظيفة التي كانت تعود سابقا للساحة العمومية ، أي حل الإنصهار الرحمي (من الأرحام) محل التشاور والمساومة . هل معناه انه لابد لكي يحافظ الإنسان المنتهك على حيويته وعلى تجدده وألقه من أن يقبل بل ويساعد على أن ينتهك هو الآخر ؟

غرابة مثل هذا المذهب يخفف من وطأتها كلام "بودريار" قائلا : "لو فصلتم أي نوع حيواني عن جملة الحيوانات التي تنهبه وفق قانون الطبيعة لانذر من تلقاء نفسه "(22) أي أنه لاسبيل إلى إستبقاء الآخر ضمن دائرة حياة الفرد إلا بثمن الإنفاق اللامنتج وإلا بتجشم تجربة الحسرات ، لكن لا كدين يسدد وإنما كتكلفة من بين تكاليف الحياة ، وهو الأمر الذي يبدو الغرب الدنيوي قد نسيه في غمرة تبحرة في حقائق الطبيعية الموضوعية وفي غمرة تجويده لمهاراته في علاج الأشياء والناس وتحويلهم إلي ثورة٪.

الهوامش

(1) Jeanne Delhamme , la pensee in Interrogative , puf,1992 , p11

(2)هشام جعيط أوربا والإسلام ، ترجمة طلال عتريس ، دار الحقيقة الطبعة الأولى ١٩٨٠، ص ١٧٨

(3) K. Jaspers , La Situatien Spuirituele de notre éhaque, Foilivante,5 éditian) , pp23-24.

(4) أنطون فرغوت، الدين والعلمنة في أوروبة الغربية الحديثة وما بعد الحديثة ، ضمن كتاب " العلاقات بين الحضارتين أعربية والأوربية وقائع ندوة همبورغ : ١٦/١١ أفريل ١٩٨٣ ، نشر الدار التونسية للنشر ١٩٨١ ، ص ١٩٢

(5) نفس المصدر ، ص ١٩٥

(6)فان نوفنهويئر التغير الثقافي بوصفه مرجعا في صنع القرارات الإجتماعية والإقتصادية والسياسية ضمن كتاب "العلاقات بين الحضاريتن الغربية والأوروبية مصدر مذكور ، ص ٣١٤

(7) "محمد أركون" ضمن كتاب "العلاقات بين الحضارتين العربية والأوروبية . مصدر مذكور ص ١٢٣ .

(8) "نورمان دانييال" ضمن كتاب "العلاقات ..." مصدر مذكور ص ١٢١

(9) Jeam Baudrillard , le 'aute for lui-même , Galileé,1987 , p20

(10) Mantesquieu, Canséderatius sum ls causes de la gnandiu des et de leu, Dlivie drba,1987,p107

(11) يقول "لاكان" : قيام الهندسة معناه قيام مكان مغاير ، أي معناه أن هناك مكان يشغله الآخر

Jacqus Lacan , Lncare , Seuil,1975,p14

الديوان الصغير

"الراهب المتنكر"

مسرحية مجهولة

للشيخ

أمين الخولى

٩٧
97

تقديم

د . محمد احمد خلف الله
أحمد على بدوى

الحرية.. آخر وصايا أمين الخولي

د. محمد أحمد خلف الله

إيمان الشيخ أمين الخولي بالحرية لايقف عند حدود، وأبواب الاجتهاد مفتوحة عنده على مصراعيها: قال لهم يوم أن ثارت الجامعة والصحف على موضوع رسالتي للدكتوراة عن «الفن القصصي فى القرآن الكريم» أن مايقوله محمد أحمد خلف الله حق، وألقوا به فى النار اعتقادا منه أن المنهج الذى سرت عليه فى رسالتى صحيح، ويؤدى إلى نتائج صحيحة، توضح الفروق بين الواقع التاريخى والواقع الدينى فى القصص القرآنى.

تعرفت على الشيخ أمين الخولى فى الجامعة، عندما بدأنا دراسة علوم القرآن على يديه فى السنة الثالثة والرابعة لنا بكلية الآداب. وقامت العلاقة بيننا على المحبة والفهم، فكنت أول باحث يحصل على درجة الماجستير فى دراسة القرآن فى كلية الآداب وكانت عن موضوع «جدل القرآن» وأمام تقدم العلاقة أصبحت من أقرب الناس إليه، وكان أستاذى المشرف على كل دراساتى، بما فيها رسالة الدكتوراة الثانية التى درست فيها أبا الفرج الاصفهانى وكتابه الآغانى، بعد ما رفضت الجامعة رسالتى الأولى عن «الفن القصصى فى القرآن الكريم» فطبعتها فى كتاب، كتب له المقدمة الشيخ أمين الخولى، مؤكدا على حرية البحث وصحة النتائج التى توصلت إليها.

والشيخ الخولى كان يهمه المنهج، الذى يعتمد على دراسته المفردات فى القرآن وكيف يدور فى السياقات المختلفة وأصل المعانى فى الآيات المختلفة، هذا المنهج هو الذى جعلنى أتجه لتطبيق نفس المنهج فى رسالة الدكتوراة الثانية عن الفن القصصى فى القرآن، على أساس أن تطبيق المنهج على الألفاظ، يؤدى إلى صحة تطبيقه على الموضوعات وأبرز هذه الموضوعات التى يلاحظها المرء فى القرآن هى القصص القرآنى.

ويبدو أن الشيخ أمين الخولى قد تأثر فى دراساته وأبحاثه ومنهجه بالمستشرقين الألمان، الذين عاش بينهم فترة من الزمن، أثناء سفره إلى الخارج، وهذا التأثر واضح فى معجم ألفاظ القرآن الكريم الذى طبعه المجمع اللغوى فى جزءين، والمؤكد أن الشيخ الخولى هو واضع المعجم كله، رغم صدوره باسم المجمع اللغوى.

ويعتمد هذا المنهج على حصر اللفظ وتحليل المعانى التى ورد فيها اللفظ تاريخيا، ولماذا ساد فى عصر من العصور، بمعنى من المعانى دون غيرها، فالشيخ الخولى كان يفهم النصوص بفهم المفردات، الواردة بالنص القرآنى.

وأمام هذا التأثر الواضح بأستاذى وشيخى كان طبيعيا أن أستفيد من ذات المنهج. فى رسالتى الدكتوراة متخذا موضوعا من الموضوعات وليس لفظا من الألفاظ.

والمؤكد أن العلاقة بين الأستاذ وتلميذه فى عصور سابقة كانت أنضج وأنبل مما هى عليه الآن، نظراً لاختلاف طبيعة المجتمع فى تلك العصور، ويبقى أن ترك لنا الشيخ أمين الخولى، تلك الأمانة التى لم تشغل كاهل جيلنا، ولكنها تشغل الأجيال المعاصرة، أعنى حرية البحث والاجتهاد هذه هى وصيته التى يجب أن نتمسك بها ونحافظ عليها.

مسرحية الراهب لكاتب متنكر

تقرير مبدئي: الخط الأساسي في هذه المسرحية هو لقاء الراهب جربرت في زهراء عبد الرحمن الناصر بابنة عمه ماري المستنتج أنها اختطفت لتكون بعضا من رقيق العرب حاكمي الأندلس وصار اسمها الجارية طروب (تعترض ماري - طروب نفسها على كلمة رق وتفضل إحدى كلمتي التبني أو الاستلحاق. ص٥) وكان الراهب جربرت في معية ملك "نافار" الذي "طاحت الطوائح بعرشه" بينما كانت طروب قد أصبحت شبه خطيبة لسعيد بن المنذر قائد جيوش عبد الرحمن الناصر، وتتوسط طروب لابن عمها لدى القائد لكي ييسر له مهمته المتوقفة عليها ترقيته في سلك الكهنوت وهي الاطلاع على علوم العرب، فيقبل القائد سعيد ذلك بسماحة عرفت عن عرب الأندلس وبذكاء الهمة أن يساعد الراهب على التنكر في سمت عربي لإزالة كل العوائق من سبيله.

وينجح الراهب في مهمته ويعود إلى بلاده ليكون هو "البابا" سلفستر ولكن أثناء ذلك عصفت بسعيد وطروب تهمة ملفقة بالتآمر على حياة الناصر وعرشه لفقها لهما المتآمرون الحقيقيون عليه، وفي نهاية المسرحية تتكشف كل الأوراق ويعاقب كل الأشرار ويلقى الأبطال الأبرار الخواتيم السعيدة التي تليق بهم.

ومنذ الصفحات الأولى تتجلى لغة أمين الخولي الفنية الراقية الغنية بمظاهر الإبداع البلاغي رغم صغر سنه يوم كتابة تلك المسرحية (أقل من خمسة وعشرين سنة) على أن الجزء الأوسط منها الخاص بالمؤامرات قد غلبه خيال الطفولة الذي بقيت منه حتما آثار في شبابه اليافع، فنقاط الضعف في المؤامرة وطريقة اكتشافها والتحقيق فيها كثيرة وواضحة للقارئ متوسط الذكاء. (على سبيل المثال يتنكر الناصر ليحقق مع المتهم بنفسه فيقسم له الأخير على ولائه للخلافة

دون أن يعرفه ولو من صوته! والجارية التى تبلغ عن مؤامرة شهدت جميع أطرافها فيقبض عليهم إلا واحدا لا يهتدون إليه يترك لكى يستطيع تدبير مؤامرة جديدة دون أن تعاود نفس الجارية أو غيرها الإرشاد عنه! وغير ذلك كثير).

ويجب أن تراعى المقدمة التى تكتب للمسرحية وضعها فى إطارها التاريخى (سنة ١٩١٧ حين كان أمين الخولى ينافس توفيق الحكيم فى كتابة التمثيليات لجوقة عكاشة) والتركيز على الدور الثقافى الكبير الذى لعبه أمين الخولى فى تاريخ مصر القرن العشرين، من دراسته للأدب المصرى القروسطى موسعا بذلك دراسة التراث العربى الشامل بإلقاء الضوء على مصر والخروج بهذه الدراسة من الحلقة الضيقة التى لا تتعدى القرن الرابع الهجرى فى بغداد وآثار بلاط الرشيد والخلفاء المترفين على الفن والأدب. ودراسته الطامحة للتوسع بالنقد الأدبى خارج دائرة النصوص المغلقة والكشف عن العلاقات بين الأنظمة العلمية المختلفة وبعضها كالعلاقة بين علم النفس والنقد الأدبى وبين البلاغة والفلسفة، ونظرياته التربوية وتوجيهاته لطلبته فى كلية الآداب، وعلمانيته حين أشرف على رسالة جامعية عن احتمالات الصدق من عدمه فى قصص القرآن، واشتراكيته حين بحث عن جذور المساواة الاجتماعية فى النصوص الإسلامية المبكرة (كتابه: فى أموالهم) ودقته وأصالته كمؤرخ حين كشف عن جوانب من العلاقات الدولية المصرية فى تاريخها القديم (كتابه: صلات بين النيل والفولجا، وهو نص بحث ألقاه فى مؤتمر دولى كشف فيه عن العلاقات التاريخية المزدهرة بين سلاطين المماليك وأصحاب الشأن فى روسيا) ورئاسته لتحرير مجلة الأدب التى خصصها لتوجيه النشء واكتشاف البراعم الأدبية، وتصديه فى أواخر حياته لاسفاف توفيق الحكيم فى تناول التراث فى مسرحية السلطان الحائر، ومعركته ضد رجعية العقاد (وبذاءته) وغير ذلك أيضاً كثير.

أحمد على بدوى

الراهب المتنكر

مسرحية بقلم / أمين الخولى

عربية - تاريخية - اجتماعية
وقعت حوادثها فى الزهراء وقرطبة على عهد الخليفة الناصر
بين سنة ٣٤٧ هـ وسنة ٣٥٠ هـ
مثلت على مسرح الأوبرا أول مرة مساء ١٦/١٢/١٩١٧

الفصل الأول

يجلس الناصر فى قصر الزهراء الذى هو أفخم طراز للعمارة العربية.. الناصر على عرشه وحواليه خادمان يحملان منشة من الريش الفاخر، حوله وجوه دولته، القائد سعيد بن المنذر بلباسه الحربى قائم فى صدر المجلس.. فى المجلس كراسى الأمير وحاشيته.

ختم: أمير الفرنجة بالبهو..

الناصر: يؤذن له .. (يدخل الأمير الفرنجى ومعه راهب ورجلان من حاشيته)

الأمير: (يدخل فى خشوع وينحنى مسلما) السلام على العظيم صاحب المجد، الخليفة القاهر أمير المؤمنين.

الناصر: سلام على الأمير.. (يشير إليه بالجلوس فى تهيب)

الأمير: أنا المعتمد على فضل أمير المؤمنين، اللائذ بكنفه، قصدته وقد عى أطباء الفرنج بدائى، وطاحت الطوائح بعرشى، فلقيت الشفاء لديه، وظفرت بالعافية، وإنى لأطمع أن أظفر من صولة أمير المؤمنين وبطشه أن يمدنى بقوة من عنده.. وأؤكد له أن أكون صنيعة الخليفة وعونه..

الناصر: نعمت بالصحة، وهنئت بالعافية، ولله أجزل الشكر على ما أولانا من نعمة، ومن به على قومنا من فضل العلم والمعرفة .. ولقد خرج أمرنا بأن ينهد فى رفقتك جيش يثبت ملكك ويرد عليك عرشك، وعلى رأسه قائدنا سعيد .. (يشير إليه خفية، فينحنى سعيد احتراما) ابن المنذر، وقد أمرنا أن يرافقك

ابن شاكر الطبيب ليكون أبدا في خدمتك.

الأمير : حياتي وملكي فيض أمير المومنين ، ومنحته ، وسأفاخر الفرنج قاطبة برضا أقوى ملوك العصر وأقدرهم..

الناصر : أعز الله الإسلام وأيد الحق (يخلع عليه وعلى رجاله.. وينطلق الناصر وراءه الحاشية يرجع سعيد وحده)

سعيد : (يناجي نفسه) في سبيل الله والإسلام ذلك الجهد .. نخرج إلى القتال .. فلندع حديث القلب والنفس أيضاً لنصغي إلى السيف (تلفت فرأى الراهب خارج المجلس لم ينصرف فتقدم إليه) ما بك أيها الضيف الكريم؟

الراهب : (يدنومنه) لا شيء.. إنما هي خطرات نفس تقض مضجعي .. (يدخل إلى المجلس).

سعيد : تبسط .. ما أهمك فتلفيه الساعة لديك؟

الراهب : (مقبلا) إني لمثلها لأرجوك ، ما أهمني يا كريم القوم إلا إعجاب ملك نفسي وأخذ على حواسي ، إعجاب بهذه الحياة الزاهرة ، والحضارة الباهرة إعجاب بما رأيت في طول البلاد وعرضها ، وما أرى الآن من هذه الزهراء لأهول ما رأى الإنس ، وأجله خطرا (يشير إلى القصر).

سعيد : (مبتسما) هذا ولما يكمل بناؤها بعد؟ فلا تزال تحمل إليها النفائس من أقطار الأرض . وينفق فيها ثلث جباية هذه الجزيرة ، وماذا أنت قائل إذا رأيت بيت المنام ومجلسه السمى بالمؤنس ، وخوضه العجيب ، وما عليه من تماثيل الذهب المرصعة بالدر تمج الماء من أفواهها إلى الحوض، الذي قال فيه العارفون إنه لا قيمة له لفرط غربته ، (هنا تدخل طروب في خفة) وماذا أنت قائل إذا رأيت سائر روائع هدايا الملوك وطرائفها ، مما لم يتهيأ لأحد في جاهلية ولا إسلام؟

طروب : (مقنعة تحدث نفسها) ضيف ثقيل .. أأرجع ؟ لا حتى يراني .. (سارت بشدة فتنبه).

سعيد : (للراهب) معذرة إذا انصرفت عنك قليلا (يقبل نحوها).

طروب : رسالة يا سيدي ، جاء أحد الخدم يطلبك متعجلا..

سعيد : (يدنو منها وهو لايعرفها) ما هذه الرسالة؟

طروب : (تزيح اللثام وتقول في صوت خافت) إنما طلبك قلبي؟ وأرسلني إليك فؤادي فلقد نظرتك الساعة هنا وحدك بعد انصراف أمير المؤمنين ، فأحببت أن أراك ، فإذا بك تقدم جريدة حساب البناء لهذا الرجل (تتألم) فدعني إذن أنصرف الآن..

سعيد : على الرغم مني..

طروب : أرجو أن أراك قريبا .. غدا ؟ أو قبل ذلك (ترفع صوتها) إنها تطلبك ملحة يا سيدي ، وقد أرسلت إليك غلامها مرتين يتعجلك، فلا تبطىء أن تذهب إليها..

(تحاول الانصراف وقد نسيت أن تسدل خمارها)

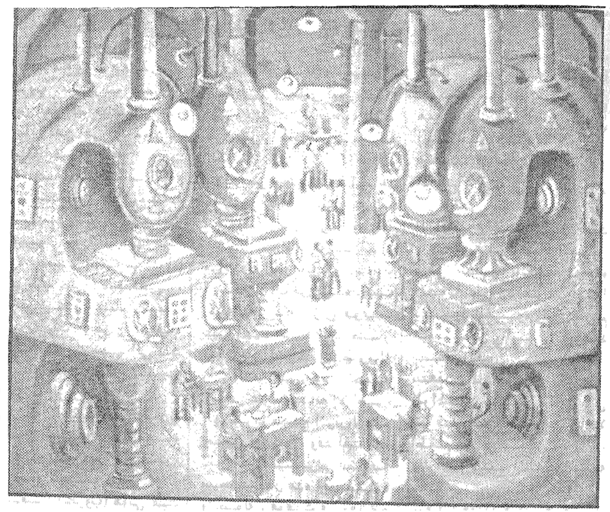
الراهب : (ينتبه جدا لهذا الصوت ، يدنو قليلا ليحاول رؤيتها) سيدي .. سيدتي ..

طروب : (ذعرت فغطت وجهها) ما هذا؟

الراهب : معذرة إذا تقدمت إليك في طلب تجرئني عليه ما رأيت من كريم شمائلك منذ حللت هذه البلاد، على أني إذا كنت سعيد الحظ فستعذرني..

سعيد : (دهشا) قل ما تشاء..

الراهب : (يحدث سعيدا ، ويتفرس بشدة في طروب ويحدجها بنظرة بين فترة وأخرى ، ويحاول إسماعها جرس صوته) منذ ليال كنت أسير إلى شاطىء الوادي الكبير مرتاضا ، وكانت قمراء يصيبني فيها ذلك الجمال الساحر في ثوبه الأبيض المفضض والنهر يجري صافي الأديم صامتا ، إلا همسا كوسواس حلي الحسناء ، وصوت موجات تتراجع من الشاطىء كأنها قبلات ذلك الأب البار للأزهار القائمة على جوانبه تسبح الله على ما أفاض من نعمة ، فلم يرعني إلانشيد أفرنجي يشق الفضاء وكانت لي بهذا اللحن



ورنية لبل ١٩٩٥

معرفة ، وكنت أنشده أيام الصبا ، فتلمست مصدر الصوت ، فإذا سيدة فى أتراب لها يخجلن البدر حسنا ، بل إنه خجل حين رنت إليه ، فتقنع بالسحاب ، وأقتم نوره .

سعيد: قصة شيقة لا نعرف مغزاها .. ثم ماذا؟!

الراهب : إنها لأعجوبة حقا ، لم أر صاحب ذلك الصوت ، ولكنه مازال فى أذنى ، يذكرنى بشبابى وملاعب صباى ، حتى سمعته سحر الليلة الفائتة، ينبعث من أحد جوانب الزهراء وإن صدق حدسى فقد سمعت صاحب هذا الصوت ، ورأيت من لا يحفظ هذا النشيد سواه ..

سعيد : ما هذا الذى تقول ؟ ماتعنى؟

الراهب : سيجرئنى لطفك كثيرا ، فأتقدم إلى السيدة أطلب إليها أن تتفضل فتريك ذراعها اليمنى...

طروب : (كأنها لاتفهم.. ترى ذراعها لسعيد) إن هذا لغريب؟

الراهب : (لسعيد) أنظر يا سيدى أترى عند المرفق فى باطن الذراع مما يدنو من العضد أثر جرح على شكل السهم ، رأسه إلى الساعد.

سعيد : نعم.. أرى ما وصفت ، فهل تريد أن ترينا شيئاً من غرائب مقدرتك؟

الراهب : كلا ، بل هى ضرائب القدر .. لقد صدق ظنى ، فالسيدة هى صاحبة الصوت . هى أنت مارى ابنة العم ولاشك .. (يدنو منها فى لهفة).

طروب : جربرت؟ أيمكن ذلك ؟ (فى دهشة وسرور)
الراهب : نعم .. أنا هنا (فدنت منه وكادا يتعانقان)
طروب " من غرائب الاتفاق يا ابن العم، فما ساقك إلى هنا؟ وماذا دهى أمى بعد مفارقتى إياها أخبرنى بالله!
الراهب : لقد كانت الأيام التى تلت اختفاءك أيام محنة ، سهدت عينيها ، ونغصت عينيها ، ولم يُجد فيها تأسّ ولا تصبر ، وما لبثت أن مرضت حتى قضت نحبها ، وهى تهتف باسمك ، تتمنى أن تقبلك ، ولكن واأسفاه عليها ، لم تجد إلى ذلك سبيلا فقتلها بثها، وعجل بها حزنها إلى رحمة الله.
طروب : (باكية) لهفى عليك يا أماه ، وسحقا لأولئك القساة الذين فصلونى عنك ، ونغصوا عليك عيشك..
سعيد : (لطروب) هونى عليك ، فذلك ما قضى الله وأراد ، وأصغى لبقية الحديث.. (للراهب) خذ مجلسك واتمم حديثك..
الراهب : (لسعيد) أهنا نجلس؟
سعيد : نعم ، فإن هذا الجناح من القصر تحت أمرى ، ولايدخله أحد إلا بإذنى (يجلسون)
الراهب: (لطروب) لقد أسلمت الروح ورأسها إلى صدرى ، تتوسل إلى ، وتستشفعنى بالملائكة والقديسين ، أن أبحث عنك ، ويا طالما فعلت على غير جدوى، حتى كانت إرادة الله وانتظمت فى سلك الرهبان ، ثم كان من أمرى أنى وفدت على بلاد "نفارة" أتطلب العلم فى حنايا الأديرة. وأقبية الكنائس ، فأدنتنى ملكة البلاد ، وقربتنى إليها ثم فاجأها مرض حفيدها وضياع عرشه ، فأهمها ذلك وأدارت بصرها ، فلم تصب المعونة عند أحد من ملوك الفرنجة ، واضطرت أن تطرق باب من انتفضت عليه وحاربته مرارا فوفدت على أعز ملوك العصر وأقدرهم الخليفة الناصر، لما رأت ولدها الذى أعيا الجميع لايقدر على شفائه إلا أطباء العرب مطلع أنوار العلم ومبعث الحكمة ، وقد لفت ذلك نظرى ، واستفزنى لمطالعة محيا أهل هذه الحضارة والصولة ، فوفدت فى وفد مع الملكة ، وكان من سعادتى أنى لقيتك يا ابنة العم...
طروب : (مبتهجة) لقد آثرت مكامن الذكرى يا ابن العم فأهلا وسهلا..
سعيد : مرحبا بالضيف الكريم علينا، له بيننا تلك الصلة والقرابة.. (يشير لطروب)
طروب : أقدم إليك يا ابن العم من حمانى فى غربتى ، وأصبح منى بمنزلة الأخ الشقيق ، القائد البطل سعيد بن المنذر رأس جيوش هذه الدولة العظمى ورجل السيف فيها..
الراهب : يا حسن ما تخيرت، فقد توسمت فيه الشهامة ،وركنت إليه منذ رأيته ، حتى هممت منذ هنيهة بأن أفضى إليه بدخيلة نفسى.
سعيد : قل ما تشاء...
طروب : قل ما تشاء فهو خير من يرتجى ..
الراهب : لقد شفى الملك بأعجوبة من أطباء العرب ، ولقى الخليفة العظيم فوعده المعونة على رد عرشه وغدا يعود القوم إلى ديارهم مغتبطين ، أما أنا فأعود بصفقة المغبون..
سعيد : لماذا...
الراهب : تسألنى لماذا، لأنى لم أقدم مع الملكة راجيا ولا أطمع فى عرش ولا تاج ، والراهب لايتبع الملك كما يتبعه خادم..
سعيد : فماذا كنت تبغى؟
الراهب : كنت أحدثك قبل وصول مارى، عن إعجابى الشديد بما رأيت ، والآن استشفع إليك بها ، لقد أيقظت هذه الحضارة فى نفسى ، ما أنا شديد الحرص على تحقيقه ، ذلك أن استقى من هذا النبع الصافى حتى أروى ، وأن أكون رسول خير وسعادة لقومى وبلادى ، لقد آليت ألا أدع جبال (البرت) تحجب هذا النور عن الفرنجة ، وتدعهم فى ظلام جهلهم الدامس، إنى لمطيح هذه الحواجز ، وجاعل ذلك النور الباهر الساحر

يفيض على أرض الظلمة والجهل ...
سعيد : (ضاحكا) إنك إذن لتحتاج إلى معاول جد متينة...
الراهب : أجل وأقوى معول لى مروءتك ، فهل تبخلون بذلك على الفرنجة؟
سعيد : (يتعجب) كيف ومن أجل ذلك خرجنا من ديارنا ، وجردنا سيوفنا فى وجه من حال بيننا وبين ذلك ؟ وهل كانت هذى البلاد لنا موطنا وسكنا إلا إحياء لتلك الأمم الراقدة والشعوب الخامدة؟!
الراهب : ما أحسن ما تقول ، ولكنى سعيت إلى مدارس غرناطة ، فمنعت ، وقد جرح نفسى ذلك الرد...
سعيد : أترجو أن يفسح لك بين قوم يخالفونك جنسا ولغة ودينا وزيا ، وأنت على ما أنت عليه من مخالفة لهم تجهر بها؟ إنك لم تنصف ، أتجهر بمخالفتهم فى ديارهم ولا تحترم شارتهم... ثم تعيب عليهم أن منعوك بعض مجالسهم .. لا حياة لأمة لا تحترم شعارها ، ولا تمجد شارتها..
الراهب : أفأخرج عن هذا الزى الرهبنى وأزيا بزى بلادكم لأدخل مدارسكم؟..
سعيد : وهل من غضاضة عليك فى ذلك ؟! إنه زى دينى، وقومكم على ما هم عليه من التعصب والمماراة ، أما عندنا نحن فأمر الدين لا يفرق أبدا ، وفى قرطبة وحدها ثمانون مدرسة لا فرق فى طلبتها بين مسيحى ومسلم ويهودى ، ويجلس علماؤها لإقراء مختلف العلوم من إلهية ورياضة وطبيعية ، فلا يسألون طلبتهم أمن النصارى هم أم من المسلمين.
طروب : فليتستر حتى يحصل ما يريد ، وستكون عونه فى هذا التنكر ومساندته فى هذا التخفى، ورجائى إليك أن يكون قصرك مأواه..
سعيد : لك ما أردت ، وهأنذا خارج إلى القتال بعد غد، فأضع بين يديه قصرى وخدمى يكون فيه الأمر المطاع..
طروب : وستكون قريبا منى يا ابن العم ، فأنذكر بقربك الأهل والديار ، إنى سعيدة بهذا اللقاء بعد تلك السنين الطوال ، وسأراك فيما بعد كثيرا (تهم بالقيام) لقد أطلت المقام هنا ، ونسيت أنى جئت خفية..
الراهب : (فى تألم) أتنصرفين فى هذا القصر جارية؟
طروب : كلا كلا ، بل سيدة .. وإن شئت قل أميرة ، فليس الرق عندهم ما نعرف عندنا ، بل هو التبنى والاستلحاق .. على أنى - ولله الحمد - لست الآن رقيقة ، وفى غير هذا الوقت أحدثك بما كان من أمرى (همت بالانصراف)، والآن استود عكما الله...
سعيد : إنا منصرفون أيضاً (للراهب) وإنك لفى حاجة إلى الراحة (يهمون بالخروج)
طروب : إلى التلاقى ، وأرجو أن أراكما قريبا .. كن مطمئنا يا ابن العم ، وسترى من سعيد شهما كريم النفس طيب القلب...
الراهب : أقدم لكما شكرى (خرج هو وسعيد من جانب ، وخرجت طروب من جانب آخر)
طروب : (تتلفت ناظرة لسعيد ، تنظر مستطلعة فى تجهم ، تنقبض أسارير وجهها) ما هذا؟ - رجل لا أتبينه (تحدق) ، لا أعرفه ، أكان قريبا منا يسمع ؟ إنه يقصد إلى هنا فلأر ما يفعل .. وكيف دخل ؟ سأخرج حتى يعتقد أنى لم أره، ولأعد من باب السرفى المجلس لأرى ماذا يريد (خرجت).
عبد العزيز بن هشام: (يدخل فى حذر مفتشاً، ثم يخرج فى حذر).
طروب: (تدخل خلسة من جانب المجلس وتختبىء).
عبد العزيز : (يعود ومعه ياسر الصقلى)
ياسر : من الذى كان هنا بعد انصراف الخليفة؟
عبد العزيز: ناد خادما ، ومره أن يأخذ الأبواب ويمنع الداخلين
ياسر : تمام .. تمام (يدخل خادم) لا تدع أحدا يدخل

حتى الناصر نفسه (يخرج الخادم)

عبد العزيز : كان هنا أحد بطانة الملكة (طوطة) ملكة (النافار) والقائد سعيد .. ولكن رابنى من الأمر أن كانت معهما إحدى جوارى القصر ، وقد خرجت ، وسأعرف فيما بعد شأنها فدعنا من هذا الآن وأخبرنى ، ألا نزال نتردد؟ الفرصة الآن سانحة..

ياسر : العمل مخيف .. العاقبة خطرة..

عبد العزيز : عجبا لك .. أترضى هذه المهانة ؟ دع الحياة واختر الموت .. اقض على غض شبابك وناضر صباك ، وزاهر مستقبلك فى هذه الدولة ، ما دمت هكذا مترددا وجلا جبانا .. لقد كان الناصر كثير العناية بك ، وكان لك من وراء ذلك حظ عظيم لولا أن انهزم أخوك (نجده) حين ولاه الخليفة قيادة الجيش فى وقعة الخندق ، وجعل خصمك (الحكم) ولى العهد ، يقع فيك وفى أخيك ، وكلما ورد لكما ذكر فى مجلس أبيه جعل يوغر صدر أبيه عليك ، ويعزو الفشل إلى جهل أخيك ، بل إلى خيانته ، حتى كان ما ترى من إبعادك واقصائك وذهب الأحداث يتصرفون فى شئون الدولة وأنت منزو مهمل ، أفلا تزال بعد ذلك تتردد ؟؟؟ اختر لنفسك..

ياسر : يروعنى قولك دع الحياة واختر الموت على هذا الانزواء ، نعم أنى أقضى بيدى على شبابى ومستقبلى ، وأوثر أن أفعل ذلك بيدى..

عبد العزيز: إن القضاء على خصمك ، وسجن الذى يحول بينك وبين سعادتك أخف عليك وأهون.. أفق .. إن فى هذا القصر خمسين وسبعمائة وثلاثة عشر ألفا من بنى جنسك الصقالبة كلهم طوع أمرك ، لحرمة أخيك فيهم، ومكانته عندهم ، افتعيا بمثل هذه السواعد والسيوف عن أن تذهب بخصمك (الحكم) إلى حيث لا يهتدى إليه فى أرض ولا سماء وأن فى العرب أنفسهم من ملأت صدورهم السخائم ، وأفعمها الحقد على هذه الدولة فلك منهم اليمنيون وأنا الكفيل بهم .. قدر لنفسك ، واذكر أن بينك وبين إعدام خصمك لحظات .. لحظات فقط..

ياسر : (قلق) أخفض صوتك فأنا فى مجلس الناصر، وبين يدى ذلك الخصم القوى ..

عبد العزيز: (يضحك فى خبث واستخفاف) : هذا ما لست أجهله .. إن من بالباب من الخدم قد عقدت ألسنتهم ومعنا قلوبهم وسيوفهم ، وهذا المكان فى مثل هذه الساعة مما لايستريح به أحد ، من أجل ذلك أردت أن يكون اجتماعنا فى هذا النهار الناطق ، فأنك أن ترد ألا يستريب بك الناس فكن حيث لا يظن أن توجد خيانة أو تدبر مكايدة فدع كل ذلك وستعرف من شأنى فى هذا ما يدهشك .. دع كل تدبير لى ، وقل علام عزمت ؟ واذكر أن كل شىء قد يتم اليوم ، وأنى على ذلك قدير ، وبه زعيم فلا تتردد، ولا تخش شيئاً

ياسر : (فى استسلام) لك ما تريد ، فأتمم عملك ، فإنى والله سئمت المقام على هذا الذل.

عبد العزيز : هديت إلى الرشاد فانتظر (يخرج سيفه إلى نصف ، ويغمده ثلاث مرات ، فيدخل أربعة رجال متنكرون - لياسر -) تعهد الخادم الذى بالباب (يخرج ويتلفت . عبد العزيز متحذرا - يعود ياسر - يحدث الأربعة الداخلين) هذا الذى أمامكم من أهل القصر يحميكم ويسهل ما استوعر من طريقكم ، وكلكم من لحقه جور هذه الدولة العاتية ، فاذكروا أنه منذ قليل جلس الناصر على هذا السرير ، وبعد قليل يجلس ولده الحكم ، وذلك الذى لم تروا الراحة ولا الطمأنينة فى ولاية عهده ، وسترون الذل والتشريد فى خلافته ، فخذوه قبل أن يأخذكم ، واذهبوا به فيلى من أخوته من تحبون .. ستجمعكم تلك الغاية المشتركة ، وتربط قلوبكم تلك الأمنية المرجوة وخطتكم موضوعة مدبرة، وناجحة موفقة إن شاء الله ،

والرأى عندى أن يقضى عليه هنا فى قصر الخلافة فذلك أيسر وأأكد نجاحا ، وها أنتم قد دخلتم القصر وجعلتم فيه أحرارا ، لا يعوقكم عائق فاسمعوا يا سادة (يلتفت حذرا ، ويخفض صوته) سيقام اليوم فى القصر مهرجان لضيوف الفرنجة المرتحلين قريبا ، وسيشغل به الخاصة والعامة وتعلمون أن خصمكم كثير الانفراد بشيخه ومحدثه (القالى) فحيثما ثقفتموه هو وشيخه إذا اقتضت الحال .. إن فى هذا القصر ثلاثة عشر ألفاً ونيفاً من الصقالبة كلهم يأتمر بأمر هذا الرجل (يشير إلى ياسر) فعملكم هنا أستر وسترونني حيثما تكونون ، والعمل بينكم هكذا : أنت (لياسر) تستدرج الرجل حتى يدع مجلسه فى الساعة التى ترى فيها أهل القصر أشغل ما يكونون ، تسأله أن يلعن الخليفة ، فيمر فى الردهة الشرقية من القصر ، وهناك تعتورونه أنتم بسيوفكم حتى يبرد وعلىَّ الباقى .: فهل أنتم مستعدون ؟ هل لكم عزم رجال يعرفون كيف يخلصون من خصمهم..

الجميع : (بتصميم) نعم .. رجال بل أسود..

عبد العزيز: إذن أقسموا على ذلك.. (يستل سيفه فيستلون سيوفهم)

الجميع : نقسم أن ننفذ ما اتفقنا عليه كما اتفقنا ، ومن تولى فجزاؤه أن يقتل نفسه بيده ..

(يغمدون سيوفهم)

عبد العزيز : أرأيتم ؟ ها نحن فى مجلس الناصر ، فى قصر الزهراء ، خصمنا بمنال أيدينا ، فإلى مكانكم ، وقد أذنت ساعة النصر والفوز (يتسللون خارجين)

طروب : (تخرج من مخبأها فى دهش وحنق) ويل لهذه الدولة من أولئك الدخلاء ، يأتمرون برب القصر فى القصر!! ما أقبح أن يؤتى المرء من مأمنه ، ولكن خذوا حذركم يا خونة فالغدر مرتعه وخيم ، إلى الموعد قبل أن يتمكن اللئام (تخرج مسرعة يسمع فى الداخل صوت قانون شجى وضجيج استحسان وحركة مدعوين - يمر فى الحديقة عن بعد فى آخر المسرح رجال بين عرب وفرنجة هم المدعوون - ثم يدخل عبد العزيز وياسر).

عبد العزيز : الكل فى شغل ، وما هو إلا قليل ريثما ترى صاحبك (الحكم) ينتحى ناحية بعيدا عن الضوضاء ، إن (القالى) بين الحضور ، فلابد أن يعكف معه على درس أو بحث.. دنت الساعة أيها المظلوم ، فكن رجلا.

ياسر : (فى خفوت) سأكونه إنى يائس ، فليكن ما يكون.

عبد العزيز : تعالى من هنا ، ولتكن كل جوارحك عيونا ، فما هى إلا لحظة (يخرجان - ثم يقبل الحكم)

الحكم بن الناصر : (يقول للقالى) وهكذا أنا يا شيخنا سعيد الحظ .. حسن الطالع ، وصل إلى من المشرق ثمانمائة مجلدة ، ولقد كنت بعثت إلى أديب المشرق أبى الفرج الأصفهانى من ألقى إليه أنى شديد الحرص على كتابه الأغانى فآثرنا بنسخة منه ، ولما يشع فى العراق وما هو إلا قليل حتى نتلقاه.

القالى : أطال الله بقاء المولى وأمتع به العلم وأهله ، فتلك نعمة من الله على خلقه.

الحكم : وهل قرأ الشيخ تلك الكراسة التى عهدت بها إليه ، ليرى ما فيها؟

القالى : قرأتها ولا عيب فيها إلا أنها جيدة السبك محكمة الوضع..

ياسر : (للحكم) مولاى ، خرج أمر مولانا أمير المؤمنين بطلبك...

الحكم : الساعة كان ذلك؟

ياسر : نعم .. وهو يتعجل سيدى، ولذا سعيت فى طلبه، والتمست مكانه فى القصر حيث كان..

الحكم : (للقالى) أكره والله هذا الضجيج وذلك الصخب ، ولكن لا حيلة، فلنر (القالى ينهض احتراما) ماذا يراد منا، سأتركك يسيرا من الوقت ثم أعود لا تبرح مكانك .. (الحكم يسير خارجا)

سعيد : (يدخل مندفعا) مكانك يا مولاى، قف لاتخرج

، مكيـــدة والله ؟ وإن الملأ يأتمرون بك ليـقـتلو ، وقـد أرسلوا هذا النذل يستدرج المولى فى هذه الساعة التى يضج فيها القصر بمهرجان الفـرنجـة ، ومـا خـرج أمـر مـولانا بطلب ، ولا كـان من ذلك شىء.

الحكم : (يقف مندهشا) ما هذا الذى أسمع؟

سـعـيـد : هاكـه يا مـولاى (يلتفت إلى الخارج وينادى) يا سليمان ادخل بمن معك (يدخل الجنود ومعهم أربعة رجال مقيدون).

الحكم : ياسـر .. مـا هذا ؟ تكلم ؟

ياسر : (مضطربا) اقتلنى يا مولاى فإنى لا أستحق الحياة لقـد أضلنى الغــاوون ، واستخفنى الشيطان ، وما أعتذر بذلك عما كسبت ، بل أقـر بجـرمى وعظيم ألمى ، فاقتلنى يا مولاى

الحكم : انصـرف فـخـذ مكانك من الخدمة مناصحا مخلصا ، وقد عفوت عنك (يقوم وخرج خزيان ويوجه الحكم كلامه للآخرين) هذا صـقلبى لا يعنيه من الأمـر شيئاً ، وأما أنتم ذوى القربى والرحم الماسة فـمـاذا أتلف نفوسكم؟

أحد المقبوض عليهم : لسنا فى مـوقف العتاب ، ولا هذا أوانه ، قد أردنا أمرا ، وأراد الله أمـراً ، فليكن مـا أراد الله ، ومر بنا إلى حيث تشاء

(عندئذ يدخل الناصر).

الناصر: (للحكم) ماذا ؟ أفى مجلس قضاء وخصومه أنتم ؟ حسبتكم فى مجلس سمـر (للمقبوض عليهم) ما خطبكم؟ (لسعيد ما الحديث يا سعيد؟

سعيد : القوم يأتمرون على المولى ، ويدبرون لقتله فى قصره ، ولكن رد الله كيدهم فى نحرهم

الناصر: (غاضبا فى تأثر شـديد) تـأتمرون ؟ يأكل بعضكم بعضا ؟ يا له من يوم عصيب هذى. وفود الفرنجة ببابكم يلتمسون المعونة منكم وأنتم تخربون بيوتكم بأيديكم ؟ لقد أحاط بكم فى جزيرتكم هذه صـفـوف الأعداء من الفـرنجـة الساعين فى شق عـصـاكم ، وتوهين قـوتكم وتفريق جماعتكم ، ثم أنتم هؤلاء تتـعـاونون على الإثم والعـدوان!! أبيـتم إلا أن - تسهدوا ليلى ، وتؤرقوا جفنى، فحق عليكم الجزاء .. سيروا بهم إلى السجن .

سعيد : لقد أفلت رأس الحية ، إن لهم مـدبرا لم تصل إليـه يدى..

ناصر : فتشوا عنه فى كل مكان .. لابد أن يوجـد فى الأرض أو فى السماء (يخرج ويخرجون وراءه)

عبد العزيز : (يدخل من الجانب الآخر ضاحكا فى خبث) فتشوا عنه فى كل مكان ؟ لابد أن - يوجد هأنذا أيها الخليـفـة العظيم بين يديك ، وسترى أينا يقهر صاحبه (يلتفت فيرى من الجهة التى دخل منها خادما صقلبيا يتـمـايل سكران) هذا أنت يا صبيح نشوان (يسير نحوه فيأخذ منه كأسا يقرعها بكأسه) فلنشرب معاً على ذكر الخليفة العظيم بانى الزهراء (ويدخل فـريق من الخـدم فينشدون جميعا).

زهراؤنا فى عــلاها
كجنة الرضوان
فـريدة لفـريد
بين أبناء الزمان

الفصل الثانى

- المنظر الأول -

مدرسة فى قرطبة - الطلبة جلوس على الوسائد - سبورة مرتفعة وقد رسم عليها شكل هندسى ، وعلى قوائمها أدوات الدرس من برجار ومسطرة وما إليها - الراهب بثياب المسلمين بين الطلبة - ابن هشام كذلك بثياب الطلبة.

المدرس : (يتم درسه) وبهذا اتضح تساويهما وتثبت الدعوى ، وصحت النظرية

الطلبة : (يشيرون بالموافقة)

المدرس : وتم بذلك درسنا اليوم (يضع أدواته) هل لأحدكم مسألة ؟ (الطلبة يسكتون).

الراهب : لا يا سيدى الأستاذ ، شكرا لله صنيعكم.

المدرس : إذن إلى الغد ، السلام عليكم (يخرج).

الطلبة : (ينهضون) على أستاذنا سلام الله ورحمته (يشيرون بالتحية ، ويتسلل الطلبة إلا اثنين)

عبد العزيز بن هشام : (للراهب الذى يستعد للخروج) يا أخانا ، تمهل قليلا ، قد لمحت عليك إمارة الفهم لما قاله الشيخ ، لكن استعجم على تساوى هاتين الزوايتين.، فلو بينت لى ذلك (يقدم له كتابا مفتوحا به شكل هندسى).

الراهب : (ينظر فى الكتاب ويشير إليه هذه الزاوية تساوى هذه لتشابه المثلثين الذى أثبتناه فيما سبق ، أو تحتاج إلى إعادة الدليل عليه؟

ابن هشام : لا، لا ، تذكرت ، أشكرك.

الراهب : (يريد السير)

ابن هشام : ما هذا الذى معك أكتاب إقليدس؟

الراهب : نعم ، هو.

ابن هشام : كله أم كراسات منه؟

الراهب : لا ، بل هو كله ، استنسخته.

ابن هشام : هل تتكرم فترينيه؟

الراهب : (يعطيه له) تفضل (يشتغل بتقليب كتبه).

ابن هشام : (يأخذه فيقلبه باهتمام ، يعثر به على ورقة) آه، خير (يأخذها بخفة ويخفيها) الورق جيد، والخط جميل حقا..

الراهب : إنه ورق شاطبى ، والناسخ عامر بن عبد الله.

ابن هشام : كم دفعت فى استنساخه؟

الراهب : خمسة دنانير فى النسخ والورق.

ابن هشام : حسن جدا ، والقيمة زهيدة (يرد الكتاب إلى الراهب)

الراهب : ألا تريد الخروج؟

ابن هشام : أنا باق هنا قليلا أفكر فى مسألة فى الجبر.

الراهب : أما أنا فخارج ، السلام عليكم . (يخرج)

ابن هشام : عليكم السلام (يلتفت بحذر ، ويفتح الورقة) لله هذا الحظ السعيد رسالة؟ ماذا فيها؟ (يقرأ فيها) الأب جربرت : سلامى عليك لعلك قد وفقت لما سعيت له ، ولم يفتنك القوم ، أو يشغلوك عما تأخرت له ، بعثت إليك مع التاجر الذى يحمل هذه الرسالة بثلاثمائة دوك، أبدلت بها دنانير عربية ، فتقبلها هدية للعذراء وخدمة للكنيسة ، واذكرنى فى صلاتك : خادمة الكنيسة : طوطة .. ملكة النافار.. شارتها ورسالتها إلى راهب متنكر .. طوطة والأب جربرت .. صح ظنى ، الرجل جاسوس للملكة (بنبلونه) ، يؤويه (سعيد ابن المنذر) القائد فى قصره.. لقد خان الدولة ، فحق عليه الجزاء .. ايه سعيد أفسدت على تدبيرى

الأول ، فلأفسدن عليك أمرك ولأنغصن عليك عيشك - لأبدن أمر هؤلاء القوم، ولأضربن بعضهم ببعض ، لأدعهم يتنازعون الملك ، ويتقاتلون على السلطان . وتلك قاصمة الظهور ، يموت (الحكم) فيتقاتل إخوته على العرش ، يجب أن يكون ذلك ، لقد خالف ابن الناصر عليه فقتله قاتل ابنه .. يا لك من قاس أيها الخليفة الناصر ، لكنك حقا حازم ، على أنا سنرى أينا يقهر صحبه . لأرينَّك قبل موتك انتقاض ما أحكمت، وتقويض ما بنيت . وأنت يا ابن المنذر سأعلمك كيف تكون جاسوساً على لتفسد خطتى (يضع الرسالة فى ثيابه بعناية).

خادم : لقد خرج الطلبة، وتأخرت يا شيخ.

ابن هشام : كنت أفكر فى مسائل من الهندسة والجبر . فألهانى ذلك عن الخروج ، ولكن هيا بنا (خرج يتبعه الخادم)

"المنظر الثانى"

قصر سعيد بن المنذر القائد ، غرفه من غرفة ، فاخرة الأثاث ، فيها أرائك ووسائد منضدة عليها كتب غير قليلة - الراهب فى الغرفة مشغولا بهذه الكتب وحده ..

الراهب : قد اعتزمت الرحيل عن هذه الديار بعد عام ونصف ، قضيته فيها متزودا من علم أهلها ، دارست العلماء ، واستنسخت الكتب ، ولو لم يكن لدى إلا هذا الكتاب كتاب إقليدس فى الهندسة - (يشير إليه) الذى لم أره إلا بين يدى هؤلاء القوم لكفانى : رسائل فى العدد ، والآلات ، والميكانيكا ، وكرات أرضية وفلكية مما يصنع هؤلاء القوم لم أضع وقتى ، ولم أحتمل ذل غربتى عبثاً .. (يجمع كتبه ويشير إليها) هذا بعض دين العرب على الفرنجة.

سعيد : (مباغتا) لا نتعجلكم قضاءه (يبتسم)

الراهب : إنكم معاشر العرب كرام ، على أنا نعترف بالإفلاس ، فلابد لنا بالقضاء ، ولا حيلة تجزيكم الإنسانية شكراً..

سعيد : لا من ولا أذى ، ولكم لدينا دائماً ما تحبون .. وبعد .. فهلا تزال مصرا على السفر اليوم؟

الراهب : إن شاء الله..

سعيد : لقد هيأت لك زورقا ، وجوادين على الشاطىء ، ودليلا يصحبك حتى الحدود وبعثت فى طلب ابنة عمك ، كما سألتنى ، لتلقاك قبل رحيلك..

الراهب : لقد غمرنى فضلك ، وإنى لعاجز ما حييت على شكرك..

سعيد : بعض هذا ، فذلك واجب الضيافة علينا .. هل أعددت حقائبك؟

الراهب : هأنذا منصرف لإعدادها..

سعيد : يا غلام (يدخل خادم وينحنى) ساعد سيدك فيما يريد (يخرج الراهب ووراءه الخادم سعيد وحده) لقد انقضت الحروب بضجيجها ، فلننتهز من الزمن غره ، ونعطى النفس حقها ، فإنما هى نهزة قلما تعود.

الحاجب : سيدى أحمد بن اسحق بالباب..

سعيد : (فرحا) يدخل حالا (خرج الخادم ، ودخل أحمد ووراءه الخادم ومعه ربطة وضعها على كرسى ، فتلقاه سعيد) مرحبا بابن العم الكريم (يتلقاه فى الطريق، ويتعانقان بشوق) مرحبا مرحبا (يجلسان) متى قدمت من سفرك؟

أحمد : أمس فقط..

سعيد : أحمد الله على سلامتك .. كيف كانت هذه الرحلة الفرنجية، موفقة إن شاء الله وأهلا وسهلا.

أحمد : كانت بحمد الله رابحة ، على رغم ما لقيت فيها من المصاعب..

سعيد : حدثنا عما رأيت فى بلاد الفرنجة من الغرائب ، فإنك تتوغل فيها إلى مدى بعيد..

أحمد : لقد أرسينا على بر فرنجة الكبيرة ، وزرت الكثير من مدنها ، ودخلت قاعدتهم (بريزة) ومكثت فى بلادهم

نحو ستة الأشهر ، بعنا فيها واشترينا على خير ما نحب ، ثم رحلنا مشرقين ، وصلنا إلى نهر يسمى (درين) وهناك لقينا تجارا مشارقة من بغداد مروا ببلاد الصقالبة والبلغار ، فبادلناهم البضائع واخذنا منهم الفراء والسمور والكهرباء والسيوف والنشاب..

الخادم : •يدخل حاملا أكواب شراب يقدمها لهما)

سعيد : تفضل ، تفضل (يأخذان الشراب ويشربان) هنيئا لك..

أحمد : هنئت (يشير شاكرا)

سعيد : ثم ماذا يا ابن العم؟ انك لتبعد فى هذه البلاد التى لا أمن فيها ولا نظام..

أحمد : نعم ، وقد عرجنا أثناء عودتنا على بعض الجزر المشهورة فزرنا منها جزيرة انكلترة التى يسمى صاحبها (بالانكتار) ، وقاعدته فى هذه الجزيرة مدينة (لندرس) ، وبها معدن الذهب والنحاس ، ثم زرنا جزيرة (إيرلاندة) وأهلها على رسم المجوس ، وزيهم ولهم عوائد غريبة مضحكة .. وشاهدنا فى كثير من البلاد غرائب مضحكة ، وهى ديار ظلمة ، لا أثر فيها لحضارة إلا ما يخرج بأهلها عن طور الحيوان ويلحقهم بأوائل بنى الإنسان.

سعيد : وكيف تعاملون أمثال هؤلاء؟ أنكم لتلقون عنتا..

أحمد : نعم ، نلقى منهم الكثير ، ولكنهم يتحببون إلينا ، حتى ليضربون النقود عليها الكتابة بلغتهم .. وإلى جانبها بعض الآيات القرآنية ، وكلمات عربية لا يفهمون معناها وما ذلك إلا استرضاء لتجار المسلمين ، لأنهم أصحاب الكلمة فى أسواقهم .. وإليك درهم منها ترى فيه ذلك (يقدم له درهما).

سعيد : (يتناوله) إنها لغرائب حقا ، فأطرفنا بحديثك الشيق ، فقد طالت عنا غيبتك يابن العم..

أحمد : إن لدى من هذه الغرائب الكثير ، مما يكون سمر مجالسنا بعد ، فاذن لى الآن أن أغدو إلى الميناء لأشغال لى فى مركبى ، تعجلت زيارتك قبل إتمامها وخبرنى أنت أولاً:

كيف لم تتزوج إلى الآن ، وماذا أخرك؟

سعيد : أخرتنى حرب خرجت لها فى بلاد (نفارة) التى استنجد أحد ملوكها بالخليفة الناصر ، فرددنا له عرشه ، وما عدت إلا منذ أيام ، ولعل الدهر يجود بهدأة يتم فيها ذلك قريبا بعون الله..

أحمد :آمل ذلك قريبا .. وعلى ذكر الزواج تقبل منى هذه الهدايا الصغيرة ..

(يشير إلى قاع الكرسى ، ويزيح غطاءه).

سعيد : إنى أتقلبها شاكرا لك يا ابن العم هذا التلطف..

أحمد : عفوا أخى ، أنا منطلق الآن وعما قريب أعود ، لأنعم بحديثك طويلا ، سلام عليك .

سعيد : وعليك السلام (يودعه إلى الخارج ، ويعود فيتناول الهدايا) ثوب من الحرير الجيد، وسبيكة من خالص الذهب ، وعقود من الكهرمان ونفيس الجوهر، إنها لطرائف أهل لأن يحلى بها صدر طروب ، لله تلطفك يا بن العم.

طروب : (تدخل من الخلف أثناء كلامه) سلام على الحبيب.. ماذا ترى؟

سعيد : مرحبا بمنية الروح ، هذى حلى وجواهره أهداك إياها ابن العم أحمد بن اسحق مما حمله من بلاد الفرنجة أثناء رحلته بها .. خذى فانظرى ، سبيكة ذهب يصاغ منها ما تشائين ، وعقود من كرائم الجوهر لايزينها إلا أنت..

طروب : هذه هداياك إلى ، أما أنا فهديتى إليك قلب على حبك ما قام هذا الذهب على صفائه..

سعيد : منى النفس ، أضع بين يديك قلبى وروحى..

بنفسى من اشتكى حبه
ومن إن شكا الحب لم يكذب
ومن لونهانى عنه حبه
عن الماء عطشان لم أشرب
ومن لا بسلاح له ينتقى
وإن هو نوزل لم يغلب

(يحسون حركة) هذا ابن عمك مقبل..

الراهب : أنت هنا يا ابنة العم؟ مرحبا (تصافحا) لقد اعتزمت الرحيل اليوم ، وأما أنت فتلحو لك الحياة فى هذه الديار..

طروب : أتظن أنى استطيع الرحلة منها؟

الراهب : قد أساعدك على ذلك ، وأسعى لدى بعض ملك الفرنجة فى افتدائك..

طروب : افتدائى ؟ انى لست رقيقة يا ابن العم كما تعرف، إنى لأحيا فى قصر الخليفة حياة نساء الملوك ، لقد استهوانى من هذه البلاد جمالها وعظمتها ، وأصبحت شديدة التعصب لأهلها ، ولا أخفى عليك أنى الآن لا أدعى (مارى) إلا فى فمك أنت..

الراهب : تريدين أنهم غيروا اسمك؟ هذا يسير الأهمية..

طروب : لا ، بل تغير الاسم والمسمى (فى ضحك وتدلل) لقد أصبحت أسمّى بأسمائهم وأتزيا بزيهم ،وأدين بدينهم..

الراهب : (فى امتعاض) لقد صبأت عن النصرانية مكرهة ولابد..

طروب : حاشا الله ، ما حملت لديهم خطة عسف فى دين ولا عرض..

الراهب: (بعدما وجم قليلا) لقد تسرعت ، إنى لقيت عنهم أصول التسامح وسمو الأداب (بانكسار) فلن ألقى تسامحهم بتعصبى .. كونى كما تشائين..

طروب : أرأيت أنى لا أستطيع مغادرة هذه البلاد؟ (بابتسام)

سعيد : بل انكر أنها تغادر هنا من لا يستطيع اللحاق بها . (يدنو من طروب وتدنو منه).

الراهب : فلتصف لكما الحياة يا ولدى ، لتكن كما شاء الله ، أتمنى لكما حياة سعيدة.

(رفع يده)

سعيد : (ضاحكا) لا تباركنا بركة راهب...

الراهب : (ضاحكا) لا ، بل بركة صديق ، وداعا يا عزيزى .. (عانق كل منهما على حده) .. (يمر الخادم يحمل الحقائب)

سعيد : من هنا .. من باب الحديقة ، إلى النهر .. استمر على تخفيك حتى مجاوزة الحدود .. فى ذمة الله (ودعاه ثم عادا)

يا غلام .. على بالعود والكئوس .. الآن طاب لنا يا شقيقة الروح أن نتساقى كئوس الهوى صافية..

فلا خير فى الدنيا إذ أنت لم ترد
حبيبا ولم يطرب إليك الحبيب

قد اطمأنت بنا البلاد، ووضعت الحروب أوزارها ، فلتأخذ النفس حظها من السعادة بقرب الحبيب..

طروب . طروب أحبك..

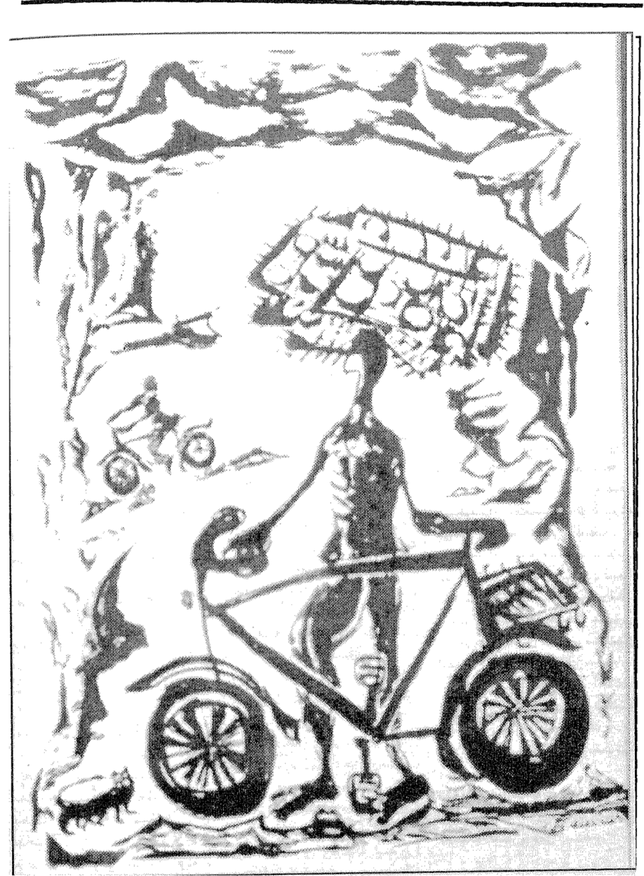
طروب : رائد ذلك عندى (دخل الخادم يحمل عودا ، أعطاه لطروب فبدأت تلاعبه)

سعيد : هل لك فى الغناء؟

طروب : لك منى ما تشاء (دخل الخادم يحمل كئوسا وإبريقا ، وضعها أمامهما وخرج) (طروب تداعب العود ،

وسعيد يتهيأ لجلسة سعيدة)
الخادم : (بلهفة) مولاى ، صاحب الشرطة العليا يريد الدخول قسرا..
سعيد : (فى تعجب) قسرا ؟! ولم؟ يدخل حالا ، لعله جاء يتعجلنى أمرا ذا بال ، أو يحمل رسالة سامية .. (لطروب) إلى هذه الغرفة الآن.. (طروب تختبىء)
صاحب الشرطة : (يدخل ، وراءه رجاله ، دون تحية) أى سعيد..
سعيد : (سعى لتلقيهم) هكذا بلا سلام ولا تحية؟
صاحب الشرطة : لا تقاطعنى ، إنك رجل مريب فلا حرمة لك..
سعيد : بعض هذا يا صديقى ، اتئد ، ألا تدرى ما تقول؟
صاحب الشرطة : ليس الذى تراه الآن صديقك، إنما هو رجل ينوب عن أمير المؤمنين فى اعتقالك ومحاكمتك..
سعيد : (بدهشة وغضب) أمير المؤمنين يعتقلنى أنا ويحاكمنى؟! ولم ذلك؟
صاحب الشرطة : (لرجاله) فتشوا جميع غرف المنزل ، ولا تدعوا مكانا ، لايخرج أحد كائنا من كان (يتفرقون .. لسعيد) إنك تؤوى فى قصرك جاسوسا للملكة (نفارة) ، تركته هنا بعد سفرك ، وحميته يا خائن!
سعيد : ايه .. ايه ؟ مهلا لا أم لك ، أتدعونى خائنا ولما يستقر لدى ذنب ؟! لئن كان الذى تذكر فإنها وشاية واش ، وسعاية نمام.. وسأنطلق إلى أمير المؤمنين فأبرأ نفسى أمامه وأدعه يعلمك كيف تلقى قادته (يحاول السير)
صاحب الشرطة : قف مكانك بأمر الخليفة .. إنك أسيرى ، والذين شكوك لم يرموك بتهمة مجردة ، بل قدموا من الأدلة ما أثبت جريمتك ، فخرج الأمر بإيداعك السجن حالا، فقل أين ينزل هذا الجاسوس ، وأين هو أجب فلعل ذلك يخفف من عقابك وسخط الخليفة عليك .
سعيد : جاسوس ؟! ليس فى قصرى أحد مطلقا ، وهاكموه فاقلبوه رأسا على عقب وأخرجوا هذا الجاسوس الذى تزعمونه .. (دخل رجال الشرطة وبينهم طروب)
شرطى : وجدنا هذه المرأة فى تلك الحجرة المجاورة ، وفى غرفة أخرى وجدنا سريرا مبعثر الفراش ، يظهر أن صاحبه تركه لساعته ، وأصبنا فى الثياب هذا الصليب ولم نعثر على شيء سوى هذا..
صاحب الشرطة : أرأيت أنك خائن؟ هذه الغرفة ولاشك مأوى الجاسوس، وهذا الصليب من آثاره ..
شرطى : ألفت نظر سيدى إلى هذا السيف والترس فهما أفرنجيان..
صاحب الشرطة : (يقلب الهدايا) سيف وترس أفرنجيان؟ وسبيكة ذهب وجواهر وثياب حرير (لسعيد) هذه هدايا الفرنج إليك مكافأة لك على الخيانة يا غادر ، هذا جزاء استصناع الخليفة لك!! إنك لجندى شريف بهذا السيف تضرب كيد دينك ودولتك .. خبرنا ما شأن هذه السيدة؟!
سعيد : (بحزن) هل أمرتم بهتك الحرم ، دعوا النساء يا جنود..
صاحب الشرطة : سنرى فيما بعد ما شأنها .. أما أنت فقد حقت خيانتك (لرجاله) سيروا به إلى السجن .. (يتقدمون نحوهم).
سعيد : مكانكم ، أنا أسير وحدى ، واتبعونى إذا شئتم (لطروب) وداعا وداعا قد لايكون بعده لقاء ، فهى مكايدة والله محكمة..
طروب : (صائحة) ويلاه .. ويلاه .. خذونى معه .. (يغمى عليها .. يخرجون).

(ستار)



ثمة أثر لحامد ندا

الفصل الثالث

المنظر الأول

(جناح من الزهراء فخم الأثاث قليله .. فيه بضعة مقاعد ، وفي الصور حديقة الزهراء في صحوة النهار)

ابن هشام : (لياسر) لقد دبرت كل شيء ولعلك اليوم تكون أثبت جنانا ، وحسبك ما مضى من الزمن .. عام ونصف عام لم نر شيئا من هذه الوعود الكاذبة .. أعتبر بما كان أمس إذ هم يسرحون ويمرحون ،يأذنون على الخليفة ، ويبرمون أمور الدولة ، وأنت لا تملك حتى أن يؤذن لك نبثت أن الخليفة يخرج اليوم إلى هذا المجلس ، فالحق الحاجب ، وتلطف له .. يجب أن يصدر الحكم اليوم ، ولا يصدر إلا بقتل سعيد بن المنذر طبعا ، ولا بد من المسارعة في تنفيذه ،، ليمت سعيد اليوم أجمل هذه الرقعة فيما يعرض اليوم على الحاجب ، واذا مات سعيد ، وإنه لميت لحقه خصمك الحكم ..

ياسر : (بتخاذل) لحقه خصمك الحكم ...

ابن هشام : نعم ولا بد ، أما في هذه المرة فلن يكون ياسر ذلك الخائر القلب الذاهب اللب ، سيموت الحكم في الحمام بيد مماليكه ، ألا تدرى من هم مماليكه ؟ أبناء عمومتك الصقالبة ، قومك وذووقرباك وخير أعوانك ، لا تخف شيئا ، دع كل تدبير لي ، هيا ، هيا الآن فالحق الحاجب ، وادفع الرقعة للكاتب ، ثم وافني في داري ، كن أكثر احتراسا ، ولكن سر دائما بقدم ثابتة ، وجأش رابط ، ولا تبد ريبة أبدا ، هيا ، هيا بنا (خرجا)

طروب : (تدخل في ملابس سوداء حزينة كاسفة البال) ظلام في ظلام أيتها الزهراء جنة الدنيا ، لأنت أقبح في عيني من جهنم .. ويل لك أيتها الزهراء ولسيدك معك ، إن لم يكن العدل دعامتك والحق أمامك ... رب إنك الحكم العدل ، تحق الحق وتزهق الباطل .. سعيد ، سعيد ثق بالله إذا خذلك الناس أجمعين .. ويلي ، ثم ويلي ، لا بد لي بمعونة لك ياسعيد ، اليوم المجلس ، فلأحتل لدى (تمام) ليعلمني بما يقضى فيه بشأن سعيد ، اللهم عدلك . اللهم رحمتك .. اللهم عونك (تتلفت وتسير لتنادى) تمام ... تمام ...

تمام : (يدخل وينحني مسلما) سيدتي ..

طروب : (لتمام) اليوم المجلس) ... وأنت صاحب الباب ، وقد يقضى في أمر القائد سعيد بن المنذر بشيء ، فهل لك أن تحمل إلى خبر ذلك ، ولك عندى عطية نفيسة ...

تمام : افعل ذلك ...

طروب : سأقوم هنا الى قربك لتبعث إلى ذلك حينما يتم ، ولك صلتى كائنا ما كان الحكم .

تمام : طوعا لأمرك ...

طروب : إذن سأنتظر .. اجتهد (يشير تمام بالموافقة .. تخرج طروب من باب ، ويرتب تمام المقاعد ويخرج)

حاجب الخليفة : (يدخل ووراءه كاتبه يحمل أوراقا - يجلس الحاجب والكاتب) هات ما عندك للنظر الخاص ...

الكاتب : الثغور والسواحل والأطراف ، كل ما حصل منها يحدث باستقرار الأمن والسكينة وانكماش من الأعداء داخل حصونهم ..

الحاجب : هات غيره ..

الكاتب : أهل الخدمة .. خيانة سعيد بن المنذر وتجسسه ..

الحاجب : ما عندك في هذه بعد ما أفضى به صاحب الشرطة ؟

الكاتب : أقر سعيد أخيرا أنه كان يؤوى رجلا من بطانة الملكة ، لكنه إنما تخلف يطلب العلم لا يتجسس ..

الحاجب : يطلب العلم ؟ لقد وفدت الملكة طوطة لما هو أكبر من هذا ، فما ضر لو أنها خلفت نصف قومها هنا يطلبون العلم ، أو هل يطلب العلم خلسة ؟ كذب اللئيم ، ثم ماذا فى أمره؟

الكاتب : لا شيء بعد ما عنده من آثار وهدايا ، وما أبداه صاحب الشرطة الا هذا التأويل الاخير ...

الحاجب : (يتألم) قائد ومقدم ، خبث الطبيعة يفسد الصنيعة ، يضرب عنقه اليوم.. ثم ماذا ؟

الخادم : صاحب الشرطة العليا بالباب.

الحاجب : يدخل (دخل صاحب الشرطة ومعه ياسر وابن هشام مكبلين) ما هذا ؟

صاحب الشرطة : رجلان من أعداء الدولة والله ، واستربنا بأحدهما منذ أيام (يشير الى ابن هشام) فأحصينا عليه حركته ، ولزم رجالى ، واليوم جاءه خلسه هذا الصقلبى (يشير الى ياسر)وكانت الشرطة فى الدار يرقبون ، فسمعوا حديثهم ، واذا هم يأتمرون بمولانا الحكم بن أمير المؤمنين وولى عهده ، فأخذا ، وفتشت الدار ، فاذا هذا اللعين كافر جليقى جاسوس ، لا يزال حتى الساعة يلبس ملابس الفرنجة ، ويسدل فوقها هذه الجبة ، (يفتح عن صدره فاذا مدرعه أفرنجية وفيها صليب) ويشد هذه العمامةتمويها وقد حذق اللعين اللسان العربى تكلمه ، فلا يشك سامع فى عربيته . ومنذ بضعة أعوام يدس الدسائس بيننا .. وهو رأس المؤامرة السابقة على مولانا الحكم منذ أكثر من عام ، وهذه رسائله وآثاره تنطق بخيانته ، وإن كان هو لا يحير جوابا الآن جهدت به فلم يفه ببنت شفه ، وظل مطبق الفم كأنه جماد . ولكن عرفت من أوراقه أنه يسمى (فردلند) ويتنكر تحت اسم عبد العزيز بن هشام .. .

الحاجب : (لابن هشام)أجب يا رجل عما تتهم به أو انفه إذا استطعت .. (أبن هشام ساكت) أجب ، دافع عن نفسك ...

ابن هشام : لن أتكلم ، افعلوا ما تشاءون ...

الكاتب : (غضبا) الله الله ، لقد بتنا لا تستقر بنا الدار ، ولا يطمئن لنا قرار أخذت علينا الجواسيس المسالك ، اضربوا عنق هذا الخائن ، والحقو به ذلك المماليء الجاحد ..

ياسر : مولاى .. مولاى (يبكى)

الحاجب : لا رعاكم الله يا عوامل السوء ، تقربون وتستصنعون فتخونون وتفتكون ، اذهبوا بهم الى السجن (خرج بهم صاحب الشرطة وجنوده)

خادم : (من الداخل) مولانا أمير المؤمنين ..

الناصر : سلام عليكم (ينهض الحاجب يتخلى عن مجلسه ، ويقف بين يدى الخليفة (والكاتب وراءه)

الحاجب : على أمير المؤمنين سلام الله ورحمته (يجلس الناصر)

الناصر : ما وراءكم اليوم من الأمر ؟

الحاجب : كل خير يا مولاى ..

الناصر : أحب البسط والايضاح ..

الحاجب : وردت من الثغور كتب تؤكد استتباب السكينة وأمن الثغور وقام كل عامل على عمله ..

الناصر : ترفع حتى أراها (يعطيها الكاتب للخادم فى إضمامة)

الحاجب : وردت من رقاع المتظلمين عدة وقع عليها بما فيه الخير ..

الناصر : لا أحب أن اراها .. (يعطى الكاتب للخادم إضمامة أخري)

الحاجب : كانت قد ظهرت ببعض أهل الخدمة ريبة ، إذ ضبط فى منزل القائد سعيد جاسوس لملكة نفارة كان يؤويه ، فقبض وسجن ، ووجدت بداره آثار أيدت اتهامه ، وقد مضى على اعتقاله شهران قتلنا الأمر فيهما بحثا ، فكان القتل جزاءه ..

الناصر : (فى قلق) ونفذ فيه ذلك ؟

الحاجب : لما ينفذ ، والموعد اليوم ، لأن مكان الرجل في الخدمة ، ومنزلته من الدولة يجعل ذلك منه فوق ما يغتفر .

الناصر : (فى تألم) أكل هذى القلوب مريضة ؟ ويلك يا عبد الرحمن (للحاجب) لا يقتل سعيد حتى أراه ، وإن صدق ذلك فو الله لأنكلن به أشد التنكيل ، وما أحب الآن شيئا .. (ينهض غاضبا ، يخرج وهم وراءه)

ستار

المنظر الثانى

(سجن قرطبة ، سعيد فى حجرة إلى جانبه مقيدا بأغلاله ، الجانب الثانى من المسجن خال)

سعيد : (ينشد فى حبسه)

يا دهر ماذا أردت منى
أخلفت ما كنت أرتجيه
دهر رمانى بفقد إلفى
أشكو زمانى وأشتكيه

(يحدث نفسه) ويلك يا دهر من خئون غادر تفجع ذا الأمل ، وتدنى الأجل وتغص حيث يصفو الشراب ، وتفجع حيث يرجى الأمن ، لادر درك من مورط خبل .. وداعا أيتها الحياة الفانية، وفى ذمة الله حبيب غادرناه وإلف حرمناه .. ولتتلاق فى النعيم أرواحنا اذا افترقت فى الحياة جسومنا (بكى) .

السجان : (يدخل بخطى غليظة ومعه طعام ، يفتح حجرة سعيد من الجانب) سعد صباح الفارس الشاب ..

سعيد : سعد صباحك .. أالى السعادة ؟

السجان : هذا طعامك (يضعه) وليتنى أملك سعادتك ، اذن لوهبتها بسخاء ، لكن لا حيلة يا صاحبى ، فإنى صفر اليدين ، وليتنى كنت صاحب الخليفة إذن لفعلت وفعلت ووهبت سعادات ومنحت نعما ..

سعيد : كفى .. إن لى إليك كلمة ..

السجان : قل فانى سامع ..

سعيد : ماذا جاء فى شأنى من أمر الخليفة ؟

السجان : هذا ما أحب الاعفاء منه يا سيدى ، لأن أوامر الخليفة لا تخرج إلى ، ولا أعرفها إلا ساعة نفاذها ..

سعيد : لكن لك إلى العلم سبيلا ، فلا تبخل على ..

السجان : لا تحرجنى ، انى أكره أن أكون نذيرا ..

سعيد : وهل حسبت فى الأمر ما يسوءنى ، انما أقصاه الموت ، ولطالما سعيت اليه فلن أجزع اليوم منه ، وستجدنى أتلقاه باسم الثغر ، فالق الى جلية ما تعرف ..

السجان : (بخفوت) ياشؤم ما أعرف ..

سعيد : أهو الموت ؟

السجان : (بصوت خافت) ربما ...

سعيد : ياطيب ما تعرف ، ولا حرج عليك ، فهل لي إلي يد تسديها لرجل على أبواب القبر فيخرج من هذه الدنيا حسن الظن ببعض أهلها ، تنفس عليه قبل الرحيل بعض لوعته ولك منى الجزاء ومن الله المثوبة ؟

السجان : قل ما تشاء ، فانه والله يسرنى ذلك ..

سعيد : خذ هذه الدنانير ، ولا تلمنا إذا لم نحسن جزاءك ، فهذا جهد المقل ..

السجان : دع هذا ياسيدى الآن ، ولا تحسبنى جلادا قاسيا ، فانى ذو أهل وولد ، وللشفقة فى قلبى مكان ، ولن أبيع مروءتى ، فويل للناس اذا كان كل ما لديهم يباع ويشرى حتى المروءة .

سعيد : لكن لا حاجة لى بهذه الدراهم ، ولئن لم تأخذها الساعة ليأخذنها غيرك بعدها ، خذها ولتكن لك أولى (أعطاها له ، وأخذها السجان في غير اكتراث وأخفاها .)

السجان : هات ما عندك يا سيدى ..

سعيد : اصغ لما أقول ، هذا خاتمى خذ ، ثم تنطلق اذا قتلت الى ابن عم لى من التجار اسمه أحمد بن اسحق ، داره بقرطبة ، أمام باب السدة من أبواب دار الخلافة ، فتدفع إليه هذا الخاتم ، وتقول له احمل هذا إلى مخطوبة سعيد على نكر زفافهما ، هذا كل ما أريد أن تفعله ..

السجان : (فى تأثر) اطمئن ، فسأفعل ذلك ولا بد (يسمع طرق على الباب) اطمئن ولعل عند ربك فرجا (خرج السجان

وأغلق حجرة سعيد .. فتح الباب الخارجى ودخلت طروب ..)

طروب : (فى ثبات حداد ـ للسجان) هذا خط الاذن بلقاء السجين القائد سعيد بن المنذر .

السجان : (يأخذه وينظر فيه) تقدمى يا سيدتى ولا تطيلى ، فالاذن بوقت قصير (لنفسه) والباقى كذلك (يفتح غرفة سعيد ، يشير إليها ويقول) رب ما هذا ؟ طالما رأيت ولكنى اليوم أوشك أن أبكى (يخرج)

طروب : سعيد سعيد

سعيد : (فزعا) ماذا ؟ أصوت الحبيب أسمع ؟ أو واهم أنا حالم ؟

طروب : لا ، لا إلى ، إلى .. (تعانقه ، ويهم بعناقها ، فتحول بينهما السلاسل .)

سعيد : طروب .. طروب .. دنياى وحياتى ..

طروب : سعيد .. سعيد .. أملى وذخرى .. (يبكيان)

سعيد : لنعم هذا الزفاف فى السجن ، وما أروع حفلنا فيه وأبهج ، غذاؤنا الآلام ، وشرابنا الدموع وقصرنا المحبس ، وليلنا قصير ، صبحه الموت والفراق ، طروب هذى منصة عرسك فاجلسى (يتخلى لها عن حشية قش فى حجرته)

طروب : لافراق بعد اليوم يا سعيد ، إنما نحن روحان فى جسد ، وإن ضاقت هذه الدنيا بظلم الظالمين ، فالله عادل ، وعنده خير العقبى ، أحبب إلى بأن أموت الساعة بين يديك لا سبقك الى حيث اللقاء الذي لا فراق بعده ، سعيد .. سعيد .. بئست الحياة وأهلها !!

سعيد : تعيشين ، وتبقين ، لتذكرى هذا المظلوم البائس ، ولعلك يوما محققة للملأ أنه عاش جنديا باسلا ، ومات شريفا نزيها ، فقد أحكمت اليوم مكيدة ..

السجان : (يدخل متعجلا) دنت الساعة ، فلتخرج الآن هذه السيدة ، ما أقسى وأهول .. (يدق الباب)

سعيد : ماذا ؟

السجان : هيا ياسيدتى هيا ، لا سبيل الى بقائك لحظة أخرى .. هيا ..

طروب (تعانق سعيدا .. ويحاول معانقتها بسلاسله) لن نفترق ، فلنمت معا (تبكى)

سعيد (يبكى) لا ، لا ، وداعا ، وداعا ..

السجان : (لنفسه) لم يبق وقت ، فلأكن قاسيا رغم أنفى (لمن فى الحجرة) لاسبيل الى بقائك ، هيا (يحاول الأخذ بيدها) لا يمكن ذلك أبدا أبدا .. (يجرها فى رفق ، فإذا خرجت من الحجرة أغلقها ، وذهب ليرى)

سعيد : (يطرق باكيا ، ويظل كذلك طويلا ..)

طروب : (تخرج متخاذلة ، فاذا صارت خارج الحجرة تنبهت) لا ، لا ، لابد .. سعيد .. سعيد .. الى لقاء قريب ، بئست الدنيا وبئس أهلها بعدك ، إلى لقاء لافراق بعده(تخرج زجاجة ترفعها وتنظر إليها)ما أشهى الى أن أرى فيك الوسيلة الى قرب الحبيب ، هأنذا أتقدمك .. (تشرب جميع ما فى الزجاجة وتلقيها) سحقا لدار الظلم !!

السجان : هيا .. هيا .. اللهم رحماك .. (يقودها فى شىء من الحيرة الى الخارج)

طروب : (تخرج بظهرها هاتفة فى نفسها) سعيد .. سعيد (وتودعه بنظراتها)

السجان : (يعود بعد أن يخرجها)ما رأيت كاليوم (يدخل سياف وجنود .. يخاطب رئيسهم السجان)

رئيس الجند : ما عندك اليوم ياسالم ؟ اخرج من لديك : الفارس سعيد بن المنذر ، والمملوك ياسر الصقلبى ، والجاسوس الجليقي فرد لند ، وابدأنا بالقائد ، فكل الصيد فى جوف الفرا (السياف يهيىء النطع ، ويضعه ظاهرا على المسرح ، ويتفقد سيفه)

السجان : (يفتح غرفة سعيد) سيدى الفارس ، أجب داعى أمير المؤمنين ..

سعيد (يفيق من إطراقته) الموت ؟ ما أشهى ! (يقوم نشطا ويخرج الى ساحة السجن)

رئيس الجند : (للجند والسياف) هيا .. (الجند

يتقدمون الى سعيد يحاولون تهيئته للقتل)
سعيد : ماذا ؟ لعلكم تجيبون رغبة المقتول ، لا تكتف يدي ، ولا يغطى وجهي ، أحب أن أسعى الى الموت كد أبى ، نحوا عنى سلاسلي ، عار علينا جميعا أن يخاف الموت جندي ..
رئيس الجند : (للجند) له مايشاء (يفكون سلاسله)
سعيد : (رافع الرأس)أشهد أن لا اله إلا الله ، وأشهد أن محمداً عبده ورسوله وأشهدكم إني بريءنزيه ، لم أجرد سيفا ولا يدا إلا لخير الدين والدولة (يجثو على ركبتيه ويحنى رأسه إلى النطع ... السياف يهيىء عنقه للضرب ، ويرفع سيفه .. يدق الباب ، (ويصيح صائح من الخارج)
الملثم : قفوا .. بأمر أمير المؤمنين .. (يدخل رجل ملثم ، معه جندى)
الجندى الملثم مع الداخل : (للسجان) هذا أمر مولانا أمير المؤمنين بأن يؤخر قتل من أمر بقتلهم اليوم ، وإذنه لهذا السيد (يشير الى الملثم) بأن يلقى الفارس سعيد بن المنذر ويبقى معه وقتا (يتسلم السجان الأمر ويراه)
السجان : الأمر لمولانا أمير المؤمنين (ينصرف الجند والسياف)
الملثم : (للسجان) أعد إلى هذا الفارس قيوده ، ثم دعنا .. (يتنحى ناحية ، ويعيد السجان السلاسل ويخرج .. يتقدم الملثم من سعيد) كيف حال الفارس البطل ؟
سعيد : سبحان الله .. هل بقى فى الدنيا من يذكرنا لدى أمير المؤمنين ؟ ماهذا الذى أرى وأسمع ؟
الملثم : عجبا (وكيف تنسى سوابقك فى الميدان ، ومكانك من المجاهدين ، وصولاتك بين الأبطال ، وبلاءك فى منازلة الرجال ؟ أذهب كل ذلك ؟
سعيد : فى سبيل الله .. لم يشفع لنا من شىء ، ولا أغنى !!
الملثم : فقد وجدت من يشفع لك بعد أن بلغت الروح التراقى ، فاسمع ما ألقى اليك ، واصغ حتى لا أرفع صوتى (يدنو منه .. ويتحدث فى خفوت) لقد كنت الساعة بين السيف والنطع كما رأيت ، ولكن ذلك كله قد تأخر بأعجوبة ، وعما قليل ترى نفسك حرا طليقا ، فقد شفعت لك أياديك التي جحدها الناصر ورجاله عند الملكة المعجبة ببسالتك وبلائك..
سعيد : الملكة ؟! أى ملكة تعنى ؟! هل دخل النساء فى الأمر ؟!
الملثم : لاتتجاهل .. الملكة التى أعدت اليها عرشها ، وأويت رجالها ، وأخلصت خدمتها ..
سعيد : ماهذا ؟ لا أفهم ما تقول .. أى ملكة تعنى ؟ أفصح !!
الملثم : ان ملكة النافار هى التى تسعى فى خلاصك ، وقد بعثت أحد أشرافها إلى هنا ليتم ذلك ..
سعيد : وأثمر سعيها لدى أمير المؤمنين ؟
الملثم : إن أمير المؤمنين موغر الصدر عليك حانق ..
سعيد : لقد خدعوه .. لقد خدعوه .. عاقاه الله !!
الملثم : خدعوه لقد أقسم اليوم أن يقتلك ، ويمثل بك أشنع التمثيل ، لتكون عبرة لرجاله ، فسعى الملكة سر لا يعلمه الخليفة ، وهذا الذى ترى أمامك أحد وزرائها ، جاء هذه البلاد من أجلك أنت فقط ، ساعيا لخلاصك وما هو إلا أن تسمع ما ألقى اليك ، فتخلص وتسافر ..
سعيد : (بحده) كفى كفى ، إذن أنت جاسوس فى هذه البلاد ، وتحتال لنجاتى عن طريق الخداع ، طريق الجبناء .. وماذا تنفعنى النجاة وأمير المؤمنين على غاضب ؟!
الملثم : إن الملكة تعد لك المكان الأول بين رجالها جزاء خدماتك ..
سعيد : (غاضبا) إخسأ .. إنما خدمتها بأمر أمير المؤمنين ، وهل تظن أن أبيعك دينى وبلادى بحياتى التى وهبتها للموت منذ لبست زى الجند ؟ ساءفألك .. قومى وإن ضنوا على كرام .. ياحرس ، يا سالم .. (يمسك سعيد الرجل الملثم رغم سلاسله ، يصرخ) ياسالم ..

الملثم : أهذه شهامتك ؟ إذا لم ترد النجاة فدعني أعد من حيث أتيت ، لا تفضحني ..
سعيد : إن الفرنجي الذي يستطيع أن يؤخر أمر الخليفة خلسه لا يصح أن يطلق .. يا سجان .. ياسالم (يدخل السجان) أيها الحارس الأمين ، امسك بعنق هذا الرجل ، وارفعه الى أمير المؤمنين ، وحاذر أن يفلت من يدك مالك لا تفعل ، لن أطلقه حتى تقبض عليه .. (الملثم يبادل السجان إشارة ، فيتقدم للإمساك بالملثم ، ويقول لسعيد)
السجان : سأحمله إلى الخليفة ، فعد الى حجرتك حتى يقضى الله أمرا كان مفعولا ..
سعيد : (وهو عائد الى حجرته) تسعون لنجاتي لأكون عبدا ذليلا لديكم ، لا تأمنون له ، وقومي يلعنوني فأخسر الدنيا والآخرة ، إن الخائن يبيع نفسه فيما يبيع قومه ودينه .. رضيت بقضاء الله . رب .. ما هذا الذى أرى ؟ رب . فاكشف براءتي أولا ، فحسبي رضا أن أموت موقنا أني لم أخن ، ولم أرب ، ونعم الجزاء جزاؤك في الآخرة (يكب باكيا .. يغلق السجان حجرته)
الملثم : (للسجان) هذا أمر أمير المؤمنين ، وتلك إرادته .. وقد رأيت خطه بذلك ، وستخرج الان فتجد صاحب الخليفة وحرسه ، فاطلب اليهم أن يحضروا الى هنا ، لأن الخليفة سيجيء الساعة من باب آخر (يخرج السجان .. يخلع الملثم نكرته ، فاذا هو الناصر) ايه عبد الرحمن ، أيها الناصر لدين الله كيف كنت تلقى ربك بدم هذا البطل ؟ وكيف تخسر دولتك هذا القائد الأمين ؟ حمدا لله وشكرا ، لقد بلوته بنفسي (يدخل الحاجب والجنود فيحيون الخليفة بالانحناء)
الناصر : (للحاجب) ماذا فعلت بتلك المرأة التى سقطت عند باب السجن ؟
الحاجب : حملها الجند يا مولاى إلى الطبيبة (فضلى) طبيبة سجن النساء ، لكنها مائتة لاحس بها ولادماء ..
الناصر : ستعرفون بعدها شأنها ، فانها من نساء القصر ، وأمرها يعنيني ، وأما سعيد فقد بلوته بنفسى ، فلم أجد إلا خيرا .
الحاجب : لمولانا الرأى والأمر .. ولقد بلغ بنا التحرى غايته ، وليس فيما لدينا إلا دلائل قويمة لا تأويل لها ، وأحسبه اليوم قد تبين أن الأمر ابتلاء ، فكان منه ذلك الإباء المصنوع .. (الناصر يسكت قليلا .. ويسكت الجميع)
السجان : مولاى .. بالباب رسول حضر الساعة من سفر بعيد ، أشعث أغبر ، يحمل رسالة ويتعجل إيصالها ، لمكانها من الأهمية .
الناصر : يدخل .. (يخرج السجان ، ويدخل أحمد بن اسحق)
ابن اسحق : (ينثني محييا ، ويوجه خطابه لأمير المؤمنين) مولاى .. عبدكم أحمد بن اسحق أحد تجار مملكتكم العامرة وابن عم الفارس القائد سعيد بن المنذر ..
الناصر : ما عندك ؟
ابن اسحق : عرفت يا مولاى مظاهر الارتياب بالفارس سعيد ، ولم أجد سبيلا إلا أن أعيد الى مولاى أمير المؤمنين ذلك الرجل الذى عد جاسوسا : وما هو بالجاسوس فسافرت مواصلا الليل بالنهار ، حتى وصلت الى مدينه رومية الكبرى ، أفتقد ذلك الراهب الذى لم يكن هنا إلا طالبا متعلما ، فاذا هو قد أصبح حبر النصرانية الأعظم والبابا الأكبر ، وهذا كتابه الى مولاى أمير المؤمنين (يخرج رساله ملفوفة من ثيابه يشير الناصر الى الحاجب فيأخذها)
الحاجب : (يفتح الرسالة ويقرأ) من العبد المؤمن بالمسيح ، حبر النصرانية والبابا الأعظم إلى صاحب المجد الخليفة السعيد الناصر .. سلام رافع منار العلم .. الله يشهد ماقصدت بلادكم الا اقتباسا لنور المعرفة ، وما أوى قائدكم الا متعلما

يتجسس على مدارسكم ، وليس العلم عندكم سرا .. الصليب الذي وجد لى ، ولا حرج على مسيحى أن يعيش بينكم ، والكتاب الذي ضبط رسالة الى ، صدرت باسمى ، وذيلت بتوقيع مرسلتها ، وليس ذلك شأن كتب الجواسيس ، قائدكم برىء وله من عدلكم الشامل ما يحميه إن شاء الله .. والسلام على الخليفة العظيم ..

(البابا سلفستر)

الناصر : (للحاجب) أرأيت ؟

الحاجب : الرأى والحكم لمولاى .. وما هذه الهدايا النفيسة والسبائك الذهبية والسيوف الفرنجية التى أصيبت عنده ؟

ابن اسحق : (للناصر) يأذن لى المولى أن أبين ذلك .. تلك هدايا عبدكم الذى يرتاد أوربة تاجرا فى ظل سطوتكم الشاملة .. حملتها الى ابن عمى قبل أن يؤخذ بدقائق ، فكان اتفاقا أيد اتهامه وأضعف قولى ما وجد من الصليب والكتاب ، وقد ظهر الآن الحق .

الناصر : (بعد إطراقة خفيفة) ما عرفت من سعيد سوءأ قبل اليوم ، ولكن .. (يسمع صراخ من الداخل قبل أن يفرغ كلام الناصر)

ياسر : (يصرخ من السجن) مستجير .. مستجير ..



الناصر : وما هذا أيضا ؟

السجان : هذا أحد صقالبة القصر يامولاى ..

الحاجب : أخذ اليوم مع جاسوس جليقى وهما يدبران للفتك بمولاى الحكم ..

الناصر : جاسوس وجاسوس ، تريد الفرنجة الى نهذ بها أن تتخطفنا ..

السجان : إنه يصرخ طالباً لقاء مولانا أمير المؤمنين ..

ياسر : (يصرخ من الداخل) مستجير .. مستجير ..

الناصر : أحضره وصاحبه (يذهب السجان ... ويدخل ياسر وابن هشام بالثياب الفرنجية مكشوفة)

ياسر : (مضطربا جازعا ، يجثو ويقول فى اضطراب) لقد أضلنى الغاوون ، وما كنت وحق مولاى أعرف أن ابن هشام جليقى كافر ، هو الذى فعل كله ، دبر لقتل مولاى

الحكم ، وكاد للفارس ..
سعيد : وتعقبه حتى ضبط الرسالة عند أحد تلاميذه ..
الناصر : ماذا تقول ، لا أم لك ؟ !
ياسر : هو الذي دبر لقتل مولاى الحاكم ، ذلك التدبير القديم الذي أفسده القائد سعيد ابن المنذر ، فتعقبه حتى أوقعه ، وعلمت منه أنه وجد طالبا أفرنجيا فى داره فأخذ بعض رسائله ، وأبلغ أنه جاسوس ، لقد كنت مسحورا مأخوذا مغلوبا يا مولاى لا ذنب لى لاذنب لى !!
الناصر : لا ذنب لك !! خسأ (لابن هشام) وأنت أيها الفاجر !! (ابن هشام لا يجيب)
الحاجب : أعلن أنه لن يتكلم ..
سعيد : ما هذه الضجة ؟ أى يوم هذا ؟ وماذا يجري ؟
الناصر : على بسعيد (يذهب السجان) بمثل سعيد تلقى أولئك الفجرة ، فهم يزيحونه من طريقهم ..
سعيد : (يدخل في قيوده .. يدهش حين يرى الخليفة) مولاى ، أشهد الله أنى برىء ..
الناصر : وأشهد أنك كذلك ، ارفعوا قيوده (يخلعها السجان) واليك لتكون كما وليتك سيفا للدين والدولة .. (يخلع سيفه ، ويقلده اياه)
سعيد : اقذف بى يا مولاى فى مشتجر السيوف أمت فداء عرشك الذى أخلصت له دائما ..
الناصر : اضرب بحق الله عنق هذا الفاجر وذلك الخائن .. (سعيد ينحيهما جانبا ويقتلهما داخل المسرح)
الناصر : (لحاجبه) نعمة من الله وفضل على عبد الرحمن ..
سعيد : (يعود ، ويحدث نفسه) أين طروب ياترى ؟ رب أين هى ؟ وماذا كان من أمرها ؟ (الناصر يتهيأ للخروج فيتلقاه السجان)
السجان : مولاى .. أرسلت الطبيبة (فضلى) جنديا ومعه السيدة التى حملت اليها وقد أفاقت
الناصر : لأحب أن أراها قبل أن أخرج (يدخل الجندى أمامها فيحيى)
الجندى : (للحاجب) لقد كانت شربت سما من عصير البلاذر ، يظل صاحبه ساعتين في غيبوبه قبل أن يموت ، وقد أفاقت تماما ، وها هي ذى حاضرة ..
الناصر : (لطروب) تقدمى يا ابنتى ..
طروب : أبين يدى مولانا أمير المؤمنين ؟ إن فارسكم سعيدا برىء لم يرب أبدا يا مولاى ..
سعيد : (يثب فرحا) طروب .. طروب (فى نفسه .. ثم يقول بصوت مرتفع) أهذا أنت .. لقد أنقذنى عدل مولانا أمير المؤمنين ..
الناصر : (لسعيد) أو يعنيك أمرها ؟
سعيد : (فى شىء من الخجل) إنها مخطوبتى يا مولاى ..
الناصر: تلك منة أخرى (يشير إليهما فيدنوان منه) أسأل الله أن تعيشا ياولدى سعيدين ، وأن يديم الله ملك العرب بالأندلس ، يعلمون الفرنجة ، وينصرون الحق (الجميع ينحنون شاكرين مؤمنين) حمدا لله ربى ، ذلك يوم من أيام سعادتى (يسير خارجا)
السجان : (يدنو من سعيد وقد وقف الى جانب صاحبته) سيدى الفارس دامت لك النعمة هذا خاتمك الذى عهدت به الى أدفعه اليك الآن على ذكر زفافك الذى بات قريبا ..
سعيد : شكرا لك ، وحمدا لله (يهتف) أيد الله الخليفة العادل .. أيد الله الخليفة العادل .

الحياة الثقافية

منتهي .. الانسجام .. والغرابة

نقد

فريدة النقاش

على خلفية ملحمية إذ تقع حربان عالميتان وتضيع فلسطين، وتتفجر الثورة الوطنية سنة ١٩١٩ ويقع انقلاب الجيش سنة ١٩٥٢ تقدم لنا "هالة البدرى" فى روايتها الجديدة "منتهى" بناء متعدد الطوابق لشبكة العلاقات الإجتماعية التاريخية فى قرية مصرية تموج بعدد هائل من الشخصيات، لتكون هذه الرواية كما سجل الناقد إبراهيم فتحى "أول محاولة لكاتبة مصرية فى هذا المجال - أى الكتابة عن الريف والذى كان وقفا حتى صدورها على الرجال.

هناك ترحال دائم من المنتهى وإليها إلى الإسكندرية الى القاهرة .. إلى أوروبا .. إلى فلسطين الى الصحراء .. الى القرى المجاورة

وفى ظل الترحال ينضج البشر من الطفولة للمراهقة لزواج البنات المبكر، للشيخوخة والموت .. وفى هذا الإطار وحيث الصراع هو دائما ضد قوى من الخارج تعتدى على وحدة القرية وتفتيتها تبرز مجموعة من الشخصيات الفريدة تتعايش وتتصارع حيث يمتزج الواقعى والخيالى، وتصبح "منتهى" مخزنا للحواديت شأنها شأن دوار العمدة الكبيرة الذى تتعاقب عليه الأجيال وكأنه يختزن الحكايات من أزمنة الغليان والأساطير الكبير والصغيرة، والنضال ضد المحتل فيعود إليه الابن "رشدى" فى مفتتح الرواية جريحا من حرب فلسطين ويطلق "عبد الحكيم "الرصاص على نفسه أثناء ثورة ١٩١٩ وقد كان عضوا فى جماعة اليد السوداء ليكون انتحاره افتداء للدوار والقرية حتى لا يبهدلها الإنجليز، وكان عبد الحكيم الطبيب الذى تعلم فى أوروبا قد نسج علاقات حميمة مع أبناء قريته وأطفالهم ليكون مشروع قائد ثورى يحلم بتغيير العالم، ولتتاطر صورته كشهيد بعد ذلك وتتجذر فى الوعى الديني لأهله وبلده بينما يتجلى شقيقه "طه" عمدة القرية قائدا حازما وعادلا يتواطأ مع الفلاحين ضد البوليس كقوة قهر عمياء تغير على القرية بين الحين والآخر لأسباب تافهة، أو جليلة ولا تختلف ممارساتها عن ممارسات قوات الإحتلال .. فالقهر هو القهر أيا كان لونه [ويكون بوسعنا عبر هذه الشبكة المعقدة من العلاقات والمشاعر والصور والحواديت أن نشم رائحة الخبيز، ونسمع أغانى

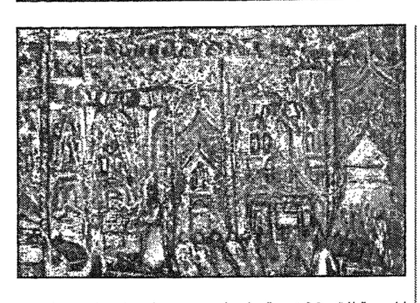
الحصاد والأفراح ونتعرف على فطام العجل وصياح الثور، وطقوس صيد الأسماك في النهر الذي يتألم وامتزاج الخيالى بالواقعى لحد يقين "وديدة" سيدة الدوار الحقيقية العفية دائمة ـ الخصوبة سليلة "إيزيس" وبهية "وناعسة" بأن رؤياها لا بد أن نتحقق بعد أن كانت قد شاهدت فى المنام أمها تموت أثناء الولادة ثم استيقظت لتجد أنها فعلا قد ماتت ..

وكما أن طه العمدة هو محور العالم الخارجى، فإن وديدة الزوجة الولود هى محور العالم الداخلي وبؤرته.

"وعلى عكس نساء الدوار جميعهن كانت وديدة رشيقة فى زمن عبرت فيه الرشاقة عن الشفاء" .. ثم " كانت فى أعماقها تصدق وجود قوى خفية لتحكم فى المصائر من حولها .. رغم أنها رفضت نهائيا أن تستطلع الغيب أو تدخل العرافين دارها .."

وهى امرأة مبدعة بالفطرة في قص حكاياتها ورؤاها "تتدفق وتستمتع كما لم تستمتع بشىء فى حياتها قط، وتتحول الكلمات أمامها الى صور تدفع باللذة إلى شرايينها، ولا تنتهى إلا وقد سلبت عواطف سامعيها .."

ويمكننا أن نري الكاتبة فى "وديدة" الشغوفة بالقص الطامحة إلى ذرى عليا،



المبدعة التى تختبر قدراتها عبر بطلتها القريبة إلى نفسها تلك العرافة باشواق الروح التى تتحول إلى طاقة تنبؤ لتكتب بهذه الأشواق بعض أجمل الكلمات والصور والأحلام ذات الوشائج العميقة مع التجربة الصوفية

" ليلتها سهرت تفكر كثيرا فى أمها ومصيرها حتى غفت، أيقظتها طقطقة تسع نجمات وكواكب تبزغ فى حجرها واحدا بعد واحد. أضاءت ثوبها نجمتان صغيرتان، ثم كوكبان كبيران فنجمة، ثم كوكبا فنجمة، وأخيرا كوكبان سطعت كلها وتوهجت، وإمتلأ حجرها ببهاء وأهازيج، وحشود أناشيد عذبة شجية دفعها انبهارها الى الخوف والانكماش، كونت من ذيل جلبابها بقجة خبأتهم فيها، لكن الضياء اخترق القماش وتلألأ، احتضنتها، نفذت من جسمها، ولم تنفع حيلة فى إخفائها، تسلل اليها ولفها فرح طفولى بسطت ملابسها وأطلقتها وإرتجلت رقصة، وراحت تدور وتدور حتى تالقت، وخفت وإرتفعت عن الأرض كتلة من النور المشع، وهى تغنى سعادتها، والكواكب والنجوم حولها من كل ناحية، حتى خيل إليها أنها ستذوب فى الفضاء الى الأبد شبعت، وانتبهت الى إنطفاء كوكبين. هزتهما بعنف لم يستجيبا ..."

ويرفع هذا النص شخصية "وديدة" إلى مستوى رمزى فهى القرية بخصوبتها وهى الطبيعة بقدرتها على التجدد وإحداث هذا التناغم فى عالمها الخاص والعلاقات من حولها بعد أن تحولت إلى عنصر الجذب الرئيسى .. والمايسترو الروحى لأوركسترا الكون شأنها شأن الطبيعة ذاتها

" إن ما يحقق له الإكتمال معها هو إحساسها الدائم بالرضى ، ومقابلتها الدائمة لكل ما يعصف بها وباسرتها ، وإيمانها المطلق بتقبل ما يفعله الخريف ، لأنه يمهد للشتاء والربيع ، كثيرا ما تاملها وهى نائمة ، وترددت فى نفسه هذه الكلمات يا الله من أين اتت بكل هذه الراحة والطمانينة

ولعل شخصية "وديدة" هى العنصر الأكثر غنى من بين كل شخصيات الرواية التى تهبها أكثر من مستوى من مستويات المعنى ، وتوزع غنى دلالتها على العالم من حولها حيث ترتبط المصائر الواقعية للشخصيات فى ظل حربين عالميتين وما يترتب عليهما من مآسى وإفقار وكساد لبزوغ روحى ميتافزيقى يتسلل إلى الخبرة الواقعية كانه جزء منها ، فالعجز الواقعى للفلاحين عن تطوير عالمهم يتحول مع تكرار التجربة الى قدر تربطه وشائج خفية بقدرة "وديدة" على التنبؤ ولكن الناس اعتادوا مع الوقت والدعاء إلى الله الا يتعطلوا ، وأن يمر يومهم بسلام ، دون أن يملكوا وسيلة أخرى "

وسوف يتبين لنا فيما بعد كيف أن الكاتبة وهى تتبع مصائر أبطالها قد أهدرت إمكانية وطاقة جمالية هائلة تضمنتها الخلفية الملحمية لعالمها الا وهى الثورة ،

يرفع هذا النص «شخصية وديدة» إلى مستوى رمزى فهى القرية وهى الطبيعة

وذلك حين ابقت على هذه الروح القدرية التى لم تبعث فيها الأحداث الجسام قلقا أو تساؤلا .. وتنوعت المصائر المتشابكة بين الرضى بها ، والقلق في إنتظارها المحتوم .

وجاء التاريخ - الذى تعرفه - عن حرب فلسطين والهزيمة فيها وكانه جزء من سياق قدر مقرر سلفا وليس نتيجة لصراعات واقعية هى بدورها معروفة وقد أرخ لها أكثر من مؤرخ ومفكر .

وها نحن نجد "طه" الذى مارس دور العمدة المثالى يتذكر "رشدى" وحديثه الذى يدمى عن زملائه فى الفالوجا دون معين ، اختنق تحت إحساس عام بان اقدار الكل ليست فى أيديهم .."

وتبدو صورة الفلاحين وهم ينخرطون في الذكر وكانهم قد انسلخوا كلية عن العالم الواقعى بصنوف القهر من البوليس والهجانة والإنجليز والطبيعة "يتطوحون يمينا وشمالا ، تاركين لأجسادهم الرقص على إيقاع القلب اليائس من رحمة بشرية . مذكرين انفسهم بان الله حى .. الله حى .. وصاحبتهم إيقاعات صاجات صفراء بين أيد خبيرة بالنفوس المطحونة التى تبحث عن واحة ، ولا ملاذ لها غير الدعاء لله ، واتخاذ وسيط يحبه يشفع لهم كى يرفع عنهم الظلم ".

وتبدو الحياة العادية فى زمن السقوط والهزيمة هى حياة الانجذاب والخرافة ولأن الرواية مكتوبة فى زمانها هى .. أي نهاية التسعينيات فإن تغيرا ملموسا فى القيم يتخلق كتيار تحتى سواء حين يرفض الأب قتل ابنته الخادمة التى خرجت من بيت العمدة وهى حامل ، وبدلا من ذلك يزوج الأب "روايح" من بن عمها ، ويقيم فرحا تتواطؤ القرية كلها وتتغير لدى الأب عبد القادر الذى عاش بتقاليد الإقطاع ورؤاه "مفاهيم كثيرة حتى انه لم يعد يرى غضاضة فى عمل طه بالتجارة ، والإشراف على الأرض بنفسه" !!

وحين كان العمدة يتحالف مع الفلاحين ويصبح واحدا منهم ويتولد ذلك التضامن الكامل فى القرية ضد القهر

القادم دائما من خارجها كان الفلاحون يعرفون انه "لاحلول من خارجهم"

وفي هذه النماذج الثلاثة من تغيير القيم العميق ودخول الأفكار التقدمية فى النسيج الحى للعلاقات تتفتح الرواية على زمن كتابتها ذلك الزمن الذى تنهل منه الكاتبة الراوية رغم الزمن الماضي الذى هو زمن الحكاية ؟

وهى تجتهد لبناء عالمها مستخدمة تيار الوعى والمونولوج الداخلى ، وتحول الشخصية المحكى عنها إلى راوية فى لعبة الانتقال بين الأزمنة وتدمير الزمن الواقعى بالبدء من ضياع فلسطين أى بالهزيمة والإنتهاء بصدام ثورة يوليو مع كل من الأخوان المسلمين والشيوعيين .. البدء برحلة عودة والانتهاء برحيل هروبى ، وسوف وتكتشف بعد قراءة متانية أن تدمير السير الواقعى للزمن قد أصاب الرواية بارتباك يفسد المتعة الجمالية نتيجة فكرة خاطئة لعلها وليدة إلحاح النقد الحداثى على امتداح الاشكال الجديدة فى السرد دون أن يلتفت كثير من المبدعين الى حقيقة أن هناك طاقة متجددة أبدا للواقعية ومن ضمن مكوناتها التعاقب الزمنى التقليدى الذى يمكن أن يحتمل أكثر مما يتصور كثير من المبدعين تقليبهم لأوراق

جرى تغييب الفاعل الشعبى إلا من ساحة الخرافة المجذوب إليها هذا العقل بسحر خفى

الذاكرة .

لذلك فإن تداخل الأزمنة - دون ضرورة فنية - يعطى للراوي - الكاتب سلطة قمعية على السرد خاصة حين يتم هذا التداخل على مستوى صوت الراوى بقدر ما يبتعد عن العالم الداخلى للشخصية المروى عنها ، لأن هذه التركيبة توصلنا بسهولة أكبر إلى وجهة نظر الكاتب ورؤيته للعالم أكثر مما تفتح الباب لتعدد الرؤى والأصوات وفرادة كل منها .

ولسوف نجد أن أحدا من الشخصيات الثانوية أى من الفلاحين الأجراء والفقراء لم يحظ بوصف تفصيلى بشخصيته وسماته مثلما حظى مثلا الحاج عبد القادر مصيلحى والد العمدة والذى كان هو نفسه عمدة سابقا رغم انه لا يلعب دورا رئيسيا فى علاقات النص الذى يلعب فيه عمل الفلاحين الجماعى الدور الأكثر مركزية .

وهكذا جرى تغييب الفاعل الشعبى إلا من ساحة الخرافة المجذوب إليها هذا الفعل بسحر خفى " وتاكد المكرس سلفا فى المجتمع الطبقى بينما جرى الاستبعاد التقليدى للمهمش ليظل بناء الرواية على جدته الخارجية - تقليديا ، لأن تفريد الطبقة المهيمنة وطمس التفرد من المسحوقين يصبح عملا تقليديا وثقيل الوطاة خاصة إذا كان الزمن الروائى هو زمن ثورة ... كان وقودها وقوتها الدافعة هم هؤلاء المسحوقون الأجراء، وإذ يقتضى التعامل مع الواقع فى كليته وشموليته حال إعادة ترتيبه فنيا فى مثل هذا الزمن الإستثنائى صدقا موضوعيا هو الأقدر دائما من كل نزوع رومانسى بل وتاليهى للشعب - على أن يكشف عن افق أوسع ، ويفجر طاقة جماليةاكبر كثيرا من البقاء عند حدود الطبقة المهيمنة واقعيا والتى يخلق تناغمها مع الشعب تيمة التناغم الكونى الذى جعل كاتب كلمة الغلاف للرواية يقول إن الكاتبة لا تسجن عالمها الروائى فى ايديولوجية ضيقة ولا رومانسية ساذجة ..

والحق انها سجنتها فى



افق محدود بالبقاء عند حقائق التراتبية الاجتماعية الصارمة التى كان من المفترض أن تقلبها الثورة ولو إلى حين - والسجن الحقيقى لهذه الرواية الجميلة - هو أفقها المحدود هذا بالذات ، وإن قراءتها على هذا النحو لا تسجنها فى "إيدلوجية ما" و إنما تطلقها من سجن الإيديولوجية السائدة الضيقة بتراتبيتها الاجتماعية وتحيزاتها وأكاذيبها والتى تقف كسد منيع أمام التدفق الوجدانى الحر ، القادر وحده على خلخلة هذه الإيديولوجية ورد الإعتبار إلى المقموع بإضاءته وبدلا من الولوج إلى هذا العالم الغنى المقموع والذى يبرر زمن الثورة الولوج إليه بكل الأدوات سادت نزعة تجميعية فولكلورية لا يمكن أن تكون أساسا لبناء الهوية المفقودة لهؤلاء البشر وقد أفصحت هذه الهوية عن نفسها فى فعل الثورة .

وهكذا كانت خصوبة "وديدة" تتجذر فى الأساطير الكبيرة بينما تتحول طاقة رضية أو أم "حسبو" الجنسية الفوارة الى نكتة فنجدها وقد ولدت حمارا بعد أن ضاقت القرية بشهوتها العفية أما أبو"المعاطى مستور" فيضاجع الكلبة فى مشهد فضائحى قوامه السخرية الكامنة من تناقض الفضيحة والستر .

وتتحول الرواية على هذا النحو إلى متحف فولكلورى عن عادات الفلاحين وأغانيهم وأشكال سلوكهم فى وحدة أنثروبولوجية تتأسس على الأحجبة والكلمات والتحويطات والإنجذاب وتغيير الفصول والمنحى الغرائبى الذى تبدو منه القرية كمتحف بينما تكاد أن تتقدم علاقتها الواقعية الحقيقية بالقرى الأخرى وبالعاصمة .

وسوف نجد فى إسم الرواية "منتهى" تطابقا فريدا مع الحالة الشعورية والانفعالية فى هذا النسيج الجميل الذى انتجته الكاتبة لعالم بالغ الانسجام والتناغم أو كانه يستمد "منتهى" التوافق من وحدة ما للوجود ، حيث تخلق حقيقة عليا الكون على صورتها ، فيصبح القهر المنظم عملا عابرا ، ومجموعة من التفاصيل التى تعترض مجرى السعادة والخيرات الموفورة للقرية كلها بالعدل وكانما انسجام الانسان مع الطبيعة التيعبرت عنه الرواية تعبيرا شاعريا ومكثفا بديعا هو مدخل لتقسيم خيراتها بينهم دون صراع فلا كادحون أو مستغلون ولا يحزنون فاهل المنتهى كل لا يتجزأ :

" ونزت ثمار المانجو . عسلا سرعان ما تخثر ، وإسود لونه حول العنق ، ولم يذق أهل المنتهى أطيب من بلح هذا العام ، وقطعوا أسبطته قبل أن ينتهى شهر توت .. "

وهى حالة تذكرنا باغنية

بهذا المعنى تبقى الرواية تعبيرية
رغم الحيل الشكلية الجديدة
المحكمة أحيانا وغير المبررة
أحيانا أخرى

عبد الوهاب الشهيرة ما أحلاها عيشة الفلاح "، تلك التى انتقدها الشاعر صلاح جاهين بعد ذلك بقصيدته الشهيرة أيضا

القمح مش زى الدهب
القمح زى الفلاحين

ومعروف أن ما يميز مطلع التاريخ القديم هو إنسجام الإنسان مع الطبيعة نتيجة عدم نضج العلاقات الاجتماعية أو بروز التناقضات الطبقية والصراع الإجتماعى ، ولذا نشأت وحدة الإنسان مع الطبيعة ومع الوسط الإجتماعى المحيط ، وفى الرواية جرى تمجيد سحر العمل الإنسانى دون قسوته فى المجتمع الطبقى .

وما يحدث فى المنتهى يبد وكأنه إحالة إلى فجر البشرية رغم أن التعيين الزمنى لحربين عالميتين وثورة وطنية وحرب ضاعت فيها فلسطين التى اغتصبها الصهاينة - هذا التعيين كان يقتضى بروز الحالة الصراعية ..

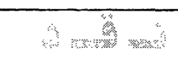
وبهذا المعنى تبقى الرواية تقليدية رغم الحيل الشكلية الجديدة المحكمة أحيانا وغير المبررة أحيانا أخرى .

بقى أن الكاتبة وقعت فى مجموعة من الأخطاء أولها ابتداع اسم جديد لرئيس الوزراء المصرى أثناء حرب فلسطين والذى كان تاريخيا هو "محمود فهمى النقراشى" وأطلقت عليه الكاتبة إسم إسماعيل النقراشى وأظن انه قد إختلط عليها اسم رئيس الوزراء السابق على النقراشى وهو اسماعيل صدقى كذلك استخدمت الكاتبة مجموعة من المفردات غير الدقيقة وكنموذج تعبير وتلطعوا بجوارها طوال نهارهم بعد أن فرغت ملاليمهم " والصحيح خلصت ملاليمهم ولكن الكاتبة كانت تتجنب أى شبهه تعبير أو حوار عامي حتى ولو كان السياق يقتضيه ويجعله ضروريا .

وكذلك عن الكاتبة أن تسوق بيتين من الشعر حول المروءة علي لسان العمدة طه دون أن نعرف أبدا أنه من هواه الشعر أو القراءة فبان كأنه البيتين أثيرين لنفسها فإفتعلت مكانا لهما . كما أنها تعاملت مع تجذر الوعى الأسطورى والإيمان بالسحر من أوساط الفلاحين دون خطةأي دون انتقاد ، فأحيانا ما يخيب مفعول السحر وأحيانا أخري يصيب نعش مفعول الشهيد يطير فعلا ، ومفعول التحويطة يفسد لأن صاحبتها فكتها ، بينما لا تصدق كل رؤى وديدة ..

وهكذا تغيب الروح الإنتقادية للراوى الذى بدا فى مساحات كبيرة من القص كلى القدرة وعليما بكل شيء .

هالة البدري : أجنحة الحلم المنكسر



د. سيد محمد السيد

فى قصتها أجنحة الحصان" من مجموعتها التى تحمل هذا الاسم - مختارات فصول / الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة ١٩٩٢م - تقدم "هالة البدرى" المصرى القروى الجنوبى "أبو شريف" وامرأته فى العراق بعد أن توفر لهما ألف دينار، الرجل يرغب فى شراء "حصان" بينما تحرضه المرأة على شراء "بقرة" هذا هو المحتوى الحكائى للقصة، وطوال الزمن الحاضر فى الحكاية يحاول كل منهما تبرير رغبته.

ومستوى التحليل الذى سننطلق منه هو مستوى "الإنشاء" ونقصد به عملية صياغة الحكاية فى خطاب عبر قائل داخلى على الورق (الراوى) من خلال صانع عملية التخاطب (المؤلف) كما تتجلى فى العلامة الكلية (النص السردى) المشكل من اللغة المادة الحية والمظهر المعلن عن النص.

فى " أجنحة الحصان" يدل نظام الخطاب على المضمون فمنذ الاستهلال غير التقليدى يتضح ذلك :

"- لا يخض ولا يحلب .

سأشتريه ، قلت لك سأشتريه ." .

لا توجد هنا علامات استهلالية خاصة بإنشاء الحكى مثل (كان / لما / عندما) بل لايبدأ الاستهلال - على مستوى الخطاب - بالوصف أو بالحدث (الفعل / الحركة) إننا نقتحم بصوت الشخصية الأولى - وليس اعتباطا أن تكون شخصية المرأة - تتحدث عن مرجع غائب بلغة الشخصية الحكائية المراد تصويرها بصوتها الدال على مرجعيتها المفترضة ، والصوت هنا ينبىء - بمستوى أدائه اللغوى - عن شخصية من ريف مصر ، والفعل الكلامى الأول ببنية النفى المتكررة فيه يحمل قيمة وصفية إخبارية - على عكس ما يشيع فى الحوار القصصى غالبا من إنشائية بخطاب موجه بالاستفهام أو الأمر أو النهى أو النداء - ويهدف فعل كلام المرأة إلى النيل من هذا المرجع الغائب وتجريده من المنفعة العملية بغرض نقض الفعل المستقبلى للزوج المصر على شراء الحصان ، من هنا يتبين لنا أهمية حديث الشخصية بصوتها ، إن الفعل الكلامى يصف الحصان بالسلب ، لكن قوته تتعدى ذلك الوصف من جهة دلالة النهى ، وتمهد من جهة ثانية لفعل إنجازى آخر ، غير أن القوة تنهار مؤقتا حين يتدخل صوت الزوج بنبرة انفعالية تأكيدية يائسة معلنا أنه سينجز فعله ..

تعلن بنية الاستهلال المشهدى التصويرى المواجهة منذ المصطلح باستحضارها للشخصيتين وصوتهما دون تدخل يذكر من الراوى ، بل نحن لا نعلم منه من هو منشىء السرد ، كذلك يتم إسقاط المستلزمات الفعلية لبنية الحوار التقليدى ، فلا نجد - على سبيل المثال - (قالت له /

قال لها) بل نجد علامات غير لغوية لفظية تدخل بنية الخطاب القصصى ، حيث توضع قبل حديث المرأة (شرطة خطية) وقبل حديث الرجل (نجمة) فكاننا فقدنا الصلة باستهلال الحوار التقليدى ، مما أخضع نظام الخطاب لأنظمة علاميـة (إشارية اتصالية) أخرى تحل محل الصورة السمعية وتثـرى نظام الحكى فى خطاب طباعى مكتـوب ، وتتحقق بذلك بنية حذف بلاغى (تتجاوز الحذف النحوى على مستـوى الجملة إلى حذف الجملة على مستـوى الخطاب) يقصد بها إقامة الموقف الدرامي بين طرفي الصراع دون وسيط سردى (الراوى) .

٢ ـ ينطلق الحاضـر الزمنى للشخصيتين من الماضى ويتجه إلى المستقبل ، بمعنى أن كل شخصية منهما تعيش ثلاثة أزمنة معا فى اللحظة ، ويقوم الخطاب الموجه بالتعبير عن الحاضـر ، كذلك صوت الراوى العالم بتاريخ الشخصية الماضى المدرك لما يدور فى ذهنها فى الحاضر ، فرؤيته من الخلف تتخطى الزمان ، وتجتاز خارج الشخصية إلى أعماقها ، وتقوم كل شخصية بدور الراوى من خلال حديث أحادى ـ مونولوج ـ فيستحضر صوتها الماضى ويستدعى المستقبل ، وإذا تجاوزنا الاستهلال الدرامى



هالة البدرى

بخطابه الموجه نجد أن " أجنحة الحصان" تتكون من عدد من المقاطع طبقا للأصوات الراوية كالآتى :

١ ـ يشكل صوت الراوى الخارجي المحايد ثلاثة عشر مقطعا سرديا تتنوع بين الوصف والعرض والربط بين الصوتين الآخرين .

٢ ـ ينتج عن صوت المرأة أحد عشر مقطعا (جملة سردية) ستة مقاطع منها يتوجه فيها الخطاب إلى الرجل ، وخمسةمقاطع تمثل منولوجات تعبر عن رغبتها الخاصة تجاه "البقرة" بالارتداد إلى الماضى أو تخيل المستقبل .

٣ ـ ينسج صوت الرجل ستة مقاطع سردية كلها منولوجات ، الموضوع الغالب فيها حديثه عن الحصان من خلال ثنائية (الماضى / المستقبل) ويحطم أحيانا بنية المنولوج بالتوجه إلى المرأة وكانه يتذكر وجودها بالاستفهام المحول عن دلالته إلى دلالة أخرى مثل (الانفعال / المشاركة) .

إذا ربطنا بين توزيع الأصوات فى بناء الخطاب وتوزيع العوامل السردية فى بناء الحكاية سنجد أن لدينا لوحتين لتوزيع أدوار الفاعلين إحداهما تتحرك من شغل الرجل لموقع الفاعل ، وتسير كالتالى :

المرسل / رغبة ـــ المرسل إليه / الحصان

الموضوع / حصول ـــ الفاعل / (الزوج / أبو شريف)

المساعد / الف دينار ـــ المعارض / (المرأة / زوجة)

بينما تتشكل هذه اللوحة من خلال شخصية (المرأة / الفاعل)

على النحو التالى :

المرسل / حاجة ـــ

المرسل إليه / البقرة
الموضوع / حصول ـــ
الفاعل / المرأة
المساعد / ألف دينار ـــ
المعارض / الزوج

نتيجة لهذه البنية الثنائية للحكاية يسير الفعل الكلامى للشخصيتين فى خطين متوازيين لا يلتقيان فى الزمن الحاضر - من الممكن أن يدرك المتلقى ماذا سيحدث إذا شارك فى صنع الدلالة الكلية باعتبار النص علامة منفتحة - من جهة أخرى يغلب المونولوج على الحوار الدرامى للخطاب الموجه - فيتجه الحديث إلى الذات كما صدر منها - وبصفة خاصة فى المقاطع التى ينسجها صوت الرجل .

٣ - كى نفهم الحافز المحرك لكل شخصية (المرسل) نحاول رصد المجال الدلالى لمعجم الألفاظ المصاحبة لشخصية (المرسل إليه) لكل منهما (الحصان / البقرة) .

ترتبط شخصية الحصان من حيث مرجعية السياق التى شكلها صوت الفاعل (الرجل) بالألفاظ التالية :

(عز / فرح / جاه / الهاتف/ يختال/ سيبتعد/ أتصور / يطير / جميلا / الأشهب / مزهوا / يهمس / إيقاع / راقص / الجبل / السامر / الرقص / نغمات / المزمار / البلدى / أزين / كليم / صوف / الأصلى / حسن أبو شادوف / الناى) .

بينما يتكون المجال الدلالى لشخصية البقرة من المعجم السياقى الآتى :

(كل يوم / أحلب / الفجر / الحسد / قشدة / سمن / جبن / الخير / نعمر / الدار / رائحة / الخبيز / الجلة/ المشلتت / الأبورى / بالسكر / الفايش / لبن / أسحب / الغيط / جميزه / لقمة) .

من الواضح أن الألفاظ الواقعة فى الدائرة المرجعية السياقية للحصان تدل على (الانطلاق / الجمال) بينما تدل الألفاظ المرتبطة بالبقرة على) (العادة / الاستقرار / الغذاء) ولا شك أن التعارض بين حافز كل شخصية منهما ينشأ من التعارض بين ثنائية (الحصان / البقرة) فمن خلال (الانطلاق /الجمال) يصبح (الحصان) دالا على (الفن) المرتبط بالمغامرة الدائمة لتحقيق حلم فردى ذاتى وقد كان الرجل (أبو شريف) مماثلا للبطل فى الحكاية الشعبية ، لقد خرج مرتين ، فى الأولى هرب من بلده الصغير إلى القاهرة وراء حلمه (الحصان) الذى باعه (البك) المتحكم فى الواقع والمحطم للأحلام أيضا ، لتنطلق رغبة البطل إلى القاهرة حيث الحصان الذى أصبح يعمل فى السياحة ، ليصبح خروج البطل تجربة حرة غير مكتملة لعدم تحقيق الحلم الذاتى والتوحد بالحصان (امتلاك وإشباع الحلم الذاتى) وفى الخروج الثانى يترك " أبو شريف " مصر إلى العراق من أجل المال الذى سيحول الحلم المختنق إلى واقع ، ويشير البناء السردى إلى أنه لن يتمكن من تحقيق الحلم ، إذ إن آخر فعل وظيفى له فى الحكاية هو تناوله للصغيرة الرضيعة (ونلاحظ ارتباط الرضيعة بالأم من جهة واللبن من جهة أخرى ، وبالتالى بالبقرة ومجالها الغذائى) ليظل الحلم الفردى بالفن مقهورا أمام الحاجة الجمعية بما تفرضه من التزام ما دى (الغذاء / الاقتصاد / الاستقرار) واذا كان أول فعل كلامى فى الخطاب هو حديث المرأة بصوتها عن الحصان (الفردى / الجمالى) بنفى قيمته (لايخض ولا يجلب) ، فإن آخر فعل كلامى - على لسان شخصية منهما - هو حديث المرأة كذلك عن الحصان بتاكيد عدمية نفعه ، بل واعتباره عبئا على الواقع المادى الذى تسعى الأسرة للتغلب عليه " الحصان زينة يحتاج إلى عليق " .

يكتمل وجه العلامة الثانى (القيمة / المدلول) بتناول الوجه الأول (الدال / الشكل) الذى أصبح رمزا للعمل كله ، ونقصد به بنية العنوان الاستعارية (

أجنحة الحصان) بما فيه من تقاطع نصى مع إبداع العقل العربى الجمعى (الحكايات الشعبية وبخاصة " ألف ليلة وليلة) ، لقد كان حصان العقل الجمعى جاهزا بجناحين يطير بالبطل إلى عالم المغامرة محطما قيود الواقع الزمنية المكانية ، أما حصان القصة القصيرة الفردى فإنه يمتلك "أجنحة" على مستوى (الحلم / الوهم) كما يقول " أبو شريف " "أتصوره يطير " قد يطير الحصان كما رحل من الصعيد إلى العاصمة (الانتقال المكانى الدلالى من محدود لمتسع محلى) لكنه لا يطير بالبطل بل يغوى (والفن غواية) البطل بالطيران خلفه ليتعمق فعل الانتقال من (القاهرة) إلى (العراق) من المحلى إلى القومى ،مع ملاحظة أن هذه الثنائية وثيقة الصلة بالتراث القصصى الشعبى ، لتظل مسيرة الواقع مغامرة تسعى لتحقيق الجمالى الفنى الذاتى لكنها تصطدم بالسلوك المادى الغذائى ، إن لعبة البناء السردى (الحصان / البقرة) معادل موضوعى لتجربة إنسانية تحلق بالحصان الساكن فى داخلنا فوق واقع منكسرة أحلامه أمام الحاجة ليصبح الحالمون بتحقيق الذات جماعة مغمورة متوحدة فى القصة القصيرة .

٤ ـ لا تقف قضايا الإنشاء السردى فى " أجنحة الحصان " عند تشكيل الحكاية أو تنظيم الخطاب ، بل تواجهها قضية تعدد مستوى الأداء اللغوى بين الفصحى والعامية ، لكنها قضية تتجاوز ثنائية (فصحى السرد / عامية الحوار) إذ لم يعد الراوى ممثلا للمؤلف ولم تعد الشخصية الحكائية محاكية لمرجع يفترض وجوده فى بيئة ذات مكان وزمان ونظام لغوى خاص ، فالراوى قد ينفصل عن الشخصية أو يتحد بها أحيانا محطما نمطية التشكيل اللغوى الواحد كما نلمس فى :

" ولم تكن فى حاجة إلى فتح "خشمها" " لأن الرحيل جاء إنقاذا من هم يومى يتفتح كل إشراقة شمس " .

فالوحدة اللفظية (خشم) تقتحم صوت (الراوى / المؤلف) لتعلن عن صوت (الراوى / الشخصية) بمحاكاته للهجة المحلية لشخصية من ريف مصر تمثلها الزوجة فى القصة .

كما يحدث ذلك مع شخصية الزوجة حين يتم التعبير عنه من الخارج يحدث مع الزوج أيضا :

" اعتدل فى جلسته وهو يتناول منها كوب الشاى ، راح يرتشفه من " استكان " صغير يشبه أكواب " الخمسينة " فى قريته " .

فالمقارنة بين (أستكان / الخمسينة) للدلالة على كوب شاى محدد بالعامية العراقية (حاضر الشخصية) والعامية المصرية(تراثها) عملية من صنع البطل ، فالسرد هنا شخصى وإن تم تسجيله بضمير الغائب . لينتقل الأسلوب السردى من صيغة الرؤية من الخارج إلى صيغة الرؤية المصاحبة .وقد حرصت المؤلفة على وضع الألفاظ المرتبطة ببيئة الشخصية ارتباطا وثيقا بين علامات التنصيص وكذلك التراكيب الاصطلاحية العامية . فحاولت إخضاع بعضها للنسق البنائى والمعجمى الفصيح ببعض التعديلات اللازمة التى لم تغيرمن روح العبارة العامية ولم تؤثر على دلالتها الكنائية المعروفة ، وكان لخروج مثل هذه التراكيب عن مستواها العامى إلى المستوى الفصيح قيمة جمالية وإضافة سمعية (للمتلقى) كى يدرك أن عالم الفن بلغته المتميزة ليس محاكاة تصويرية لعالم الواقع بلغته المألوفه ، ومن ذلك :

"أين هواء" الخص" الذى يرد الروح ؟ نسمة هواء واحدة لاتمر من هنا " .

ومن خلال هذه الاستبدالات النحوية والمعجمية الطفيفة يتجادل عالم الواقع وواقع الفن الذى يستدعيه وينفصل عنه فى آن واحد .

الغائبون

قصة

وفاء حلمى

تيقظت فى السابعة بشكل فجائى على رنين المنبه فى الحجرة المجاورة ، الذى أسكت سريعا ، دون أن يرتفع صوت أمها ينادى أبيها وأخواتها الذين يتيقظون مبتدئين عراكهم اليومى ، ولم يصرخ أبوها شاتما الجميع قبلما يخرج خابطا الباب خلفه لاعنا الصباح ، والسنين السوداء ، والخلف ومن يعوزونه ، توقعت أحدهما مريضا ، فلما تعالى سعال امها وأنينها المكتوم ادركت أنها بخير .. رجحت أن يكون ضغط أبيها مرتفعا فآثر النوم على السباب ..

فتحت عينيها تقاوم بقايا النعاس .. قامت متثاقلة ... دخلت دورة المياه .. أدارت الصنبور فلم يجبها بقطرة ، ومع ذلك افترت شفتاها ، عندما وجدت الأوانى البلاستيكية جميعها ملأى بالماء .. اغتسلت .. خرجت للشرفة .. نادت البائع ، ابتاعت إحدى جرائد الصباح .. وعادت لحجرتها تتصفحها ، لم تأبه للعنوان الرئيسى عن خسارة فريق كرة القدم القومى أمام فريق أمريكى ، لكنها تركت الصحيفة عندما جرت عيناها على عنوان فرعى - نقل المباراة بالقمر الصناعى تكلف مائتى ألف دولار - وراحت تفتش عن شىء تأكله .. ثم عادت تستأنف القراءة وهى تتلمظ ، إلا أنها ألفت الساندويتش .. وتوقفت عن المضغ بينما عيناها تلهثان خلف كلمات تحذر من دقيق ملوث تسرب للأسواق .. شردت قليلا ثم ابتلعت ما فى فمها والتقطت الساندويتش ، وعاودت القضم .. ثم قلبت الصفحة فما لبثت أن تشنجت ملامحها .. انتابتها رجفة .. شىء ما أطبق على أنفاسها ، ارتفع وجيب قلبها وهى ترى صورة لقوات الأمن تقتحم الجامعة ، وتعتقل جماعة أبناء الغد ... بالأمس فقط انشغلت بإعداد مجلة حائط .. لو ذهبت لكانت الآن معهم .. غامت الأحرف تحت سحابة الدموع .. (إن الفراغ يملأ رأسى .. استشعره يدور .. وأنا أدور حوله ..)

مسحت دموعها .. خمد دبيب الخيول فى صدرها حين اجتاحتها الذكرى .. داخلها تصميم على المضى حتى النهاية .. (هذه المرة سننتفض كالطيور الجارحة سنحلق حتى يمتلىء الفراغ بنا .. سننتزع بمخالبنا ما سرق منا .. ولن ننتهى حتى تصير الكلمات لنا ..)

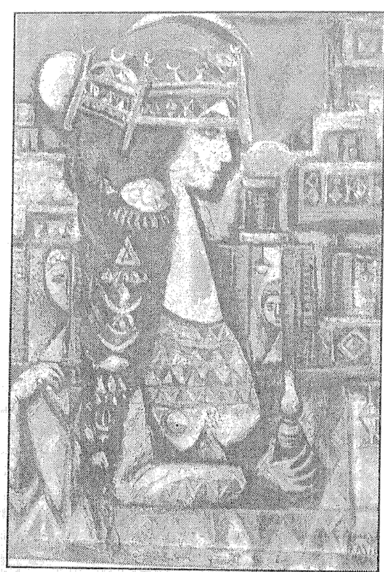
بخفة ارتدت (بنطلونا) من الجينز ، وقميصا ينسدل أسفل الخصر ، ليحجب عن جسدها ثقبات العيون ، إذا ما أسقطها زحام الجحافل العاسفة التى تراها لا محالة خارجة .. رمت المجلة التى سهرت على إعدادها . وبقفزات مترادفة صارت فى الشارع ..

الساعة كانت تشير إلى التاسعة ، وبرغم ذلك معظم المحال مغلقة ، المحطة شبه خاوية .. والأتوبيس جاء كذلك .. ومضى ينهب الطريق بينما نبضات قلبها سريعة .. ملهوفة لرؤية باقى رفاقها .. مجلات الحائط تصبغ الجدران .. هتافات ترج القبة العتيقة ..

نزلت من الأتوبيس ..

اتجهت للبوابة الرئيسية .. وجدتها مغلقة .. الصمت مخيم على المكان ، والساحة البادية من خلف السور الحديدى توشى بسر معركة غير متكافئة ... وقفت حائرة .. لا تدرى أين زملائها .. هواجس راودتها .. استمرأت أحدها ، فرسخ فى ذهنها .. تمتمت : (ربما هو الاضراب العام) .. لكن ما لبث أن جف سيل خواطرها لحظة تحرك حارس الأمن المكلف بالبوابة نحوها ، استدارت راجعة وهى تتوقع بين خطوة وأخرى يدا ثقيلة تهوى عنيفة على عنقها .. تستوقفها .. تسألها عما تحمل ، ثم تجذبها من مكان ما فى جسدها لتلقى بها فى عربة كالسجن ، ترحل بها إلى حيث لا يعلم أحد .. أرهفت السمع .. تكات الحذاء الثقيلة توقفت ، لهذا بدأت تتحرك بخطوات أسرع .. تحولت تلقائيا إلى جرى ...

أشارت لميكروباص يتهادى .. وقف .. ركبت .. استدارت .. كان الجندى يحملق فيها بعينين مذهولتين .. جلست تستقرىء وجوه الركاب القلائل ، وكانوا بين عجائز وأطفال ، ودت لو سألتهم عما سيفعلونه إزاء ذلك الاضراب ، لكن سحابات الوجوم والصمت المسيطر على الجميع جعلها تبتلع السؤال .. ومع ذلك تمنت لو تكلموا ليخففوا شيئا من حيرتها .. شعرت أن الوقت توقف .. حتى وصلت إلى ميدان التحرير .. فاتجهت إلى تليفون عام ، وأخذت تجرى عدة محاولات لم تظفر منها إلا برنين فجاة شهقت فتحرك موجا فى صدرها .. ارتفع صوتها : "لماذا لم ترد سريعا .. أما زلت نائما .. ساكون عندك بعد دقائق .." وأغلقت الخط قبل أن تتلقى ردا.. مضت تتدفق من رأسها الاسئلة .. (يبدو من نبرة صوته ومن تاخره فى الرد أنه كان مايزال نائما .. أمن الممكن أن يحدث ما حدث وينام مثله حتى الآن .. ربما تصنع النوم حذرا



من مراقبى التليفون .. فهو الوحيد الذى يملك كل الأجابات)

صاحت : "المهندسين يا أسطى" .. وافق .. وفى الطريق أرادت أن تعرف كيف سيتصرف الناس .. ترددت قليلا .. فلما أكل الفضول أعصابها .. نزع عنها الحذر .. خرج صوتها حادا مرتجفا : "مارأيك فيما يحدث اليوم ؟ .. فالناس ما تزال معتصمة فى منازلها .."

- رد بانفعال : حقيقى الخصم أقدامه ثقيلة .. لكن الهزيمة جاءت أكبر من التوقع وهذا جعل الناس تكتئب والـ ....

- بصوت أكثر حدة ردت : إنها ليست هزيمة .. إنه الهدوء الذى يسبق العاصفة .. عد بالذاكرة ليوم الانتفاضة فلم يكن يختلف .. الآن إضراب وبعد قليل ستخرج الناس للشوارع قبل أن تسحق الأقدام الثقيلة رؤوسنا ونحن صامتون .. ستخرج معنا .. أليس كذلك ؟

التفت .. سدد إليها نظرة متفحصة وهز رأسه فى أسى محدثا نفسه : "لاحول ولا قوة إلا بالله" . ثم أوقف السيارة قائلا : "وصلنا" .

أعطته ما طلب بلا نقاش .. وهى تتمتم وقد احتقن وجهها ..

دخلت العمارة .. بعد أن تأكدت من عدم وجود أحد يراقبها .. داست زر المصعد .. فلما تأخر .. نظرت خلفها مرة أخرى .. ثم ارتقت الدرج عدوا حتى الطابق السادس .. ضغطت الجرس .. ولم تنزع يدها حتى فتح .. كان مايزال تحت تأثير النوم .. يتثاءب .. ويفرك عينيه المنتفختين المشربتين بحمرة خلفها سهر طويل .. بادرته فى تحد لأنفاسها المضطربة :"ماذا حدث .. وماذا سنفعل ...؟"

لمعت فى عينيه دهشة فجائية .. همس :"التقطى أنفاسك وسلمى " .. استسلمت ليده الممدودة ودخلت ، قال لها مشيرا إلى المائدة المكدسة بزجاجات الشراب الفارغة والأطباق المصبوغة بآثار الأطعمة ، وفواكه غير موسمية :"معذرة .. الشغالة لم تحضر بعد .. والمدام فى باريس .." ثم تسلقها بنظرة متسائلة :"مابك ، لم أفهم سؤالك .."

اندفعت كلماتها كالرصاص : " لقد اعتقل أبناء الغد ظهر الأمس .. وأمس الأول كما تعلم كان المطالبون برفع الأجور ، لهذا أعلن الاضراب اليوم .."

- ماذا تقولين .. أى إضراب ..

- الجامعة مغلقة " .. ثم أشارت وهى تقوده للنافذه :"أنظر إلى خواء الشارع .."

ضحك حتى شعرت أن الجدران ارتجت لصدى صوته :"يالحماسك الساذج .. اليوم عيد العمال إنه إجازة رسمية .."

تماسكت متحدية الدوار وأسبلت جفنيها متحاشية دموعا لمعت ..(الآن فهمت حديث السائق .. ولكن لماذا الحزب خال ؟!)

- لابد أنك اتصلت مبكرا .. كما فعلت معى ، ولقد سهرنا جميعا حتى الخامسة لمشاهدة المباراة وللمرة الثانية تشعر بالدوار وبالخيبة تدفع بكل طاقتها إلى شفا الانهيار .. (هذا كثير على استيعابى .. أتسهرون لمشاهدة المباراة وهناك من هم خلف الأسوار ينتظرون كلمة، ومن يعانون خارجها من اشتعال أسعار لا يخمد ، بالإضافة لماحملته جرائد اليوم من أخبار التى أعتقد أنها فى صميم الإحتفالات !!)

- لا تقلقى سنناقش كل ذلك فى الإجتماع الذى سيعقد قبل الاحتفال بالعيد وسنصدر بيان

- بيان !! أهذا كل ما تستطيعون ؟!

- نعم وإلا سنكون جميعا معا ..

- ألا تعتقد أنه من الأفضل أن نكون معا فى أى مكان .

- الأفضل أن نكسب مقاعد فى البرلمان وهكذا

سنستطيع المساعدة ..
- قاومت كلمة بذيئة كادت أن تنزلق عن لسانها وقالت : "بل سيكون الصمت أولى للاحتفاظ بما كسبتم" هز رأسه مبتسما : " إن حماسك ينسيك البديهيات فالهدوء مرحلة تكتيكية لكسب الإنتخابات القادمة" ثم نظر إلى يدها وسحب المجلة قائلا : "ماهذا ودون أن ينتظر الرد .. فردها .. رفع حاجبيه .. جحظت عيناه وهو يتفحص محتواها .. همس :"مجنونة .. بل أنتم جميعا مجانين تفعلون ما يحلو لكم دون إذن ، ثم تأتون إلينا بمشاكلكم .. هذه المجلة يجب التخلص منها فورا .. دخل بالمجلة وتركها .. ففتحت الباب وخرجت .. من الداخل جاءها صوته : " هل ستحضرى اجتماع الليلة ؟" زمت شفتيها ولم ترد .. نزلت تجرجر خطواتها الواهنة .. الدرج يهتز أسفل قدميها .. لا ينتهى .. وهى تنزل .. وتنزل كلماته ترن فى أذنيها ..تنتصب سكينا يغوص نصله فى قلبها ..

وصلت المحطة .. حيث بدا الزحام .. تشعر أن اليد الثقيلة تمكنت منها أخيرا وأمسكت قلبها لتعصره ..
استقلت (أتوبيسا) مكتظا كالمعتاد .. الأجساد تلاصقت حد الالتحام . كجثة لها ألف رأس وألف يد .. أخرجت جنيها وناولته للمحصل .. قلبه ثم رده متبرما .. أعطته ورقة فئة عشرة قروش أفضل قليلا ، دس التذكرة فى يدها بعنف وهو يتمتم .. تركته ساهمة وانحشرت وسط الزحام حاول شاب التحرش بها .. تطلعت إليه بتأفف ، أنشب فى وجهها شبقا مريعا ممتزجا بتحد وقح .. عجزت عن الكلام .. انحشرت بين عجوز ومقعد .. حاول العجوز معها لكن سنه لم تكن تسمح له بمضايقتها .. فجأة صاحت التى احتلت مكانها بجوار الشاب .. تداخلت الشتائم .. من بعيد تطوع رجل : "اركبى تاكسى مادام الأتوبيس مش عجبك .. إحنا بنشقى والحريم بتزاحمنا فى كل شىء .. وأدينا عاطلين" .. وفى لمحة انقلب الجميع ضد النساء سبب البطالة .. خرست المرأة بينما التصق الشاب بمؤخرتها وهى تتململ مستكينة .. همت الفتاة لمساندة المرأة لكنها صرخت على السائق المنطلق دون اكتراث : (المحطة يا أسطى) .. نزلت من الأتوبيس .. يلفها الفزع .. وهى تستعيد مشهد المرأة واستعراض الفحولة ....

دخلت البيت ، كل شىء كالمعتاد .. أبوها كدأبه يفتش عن سبب يلوذ به يلقى عليه عاصفة غضبة .. أمها تسعل .. أخواتها فى عراكهم المستمر .. المياه فى الأوانى .. دخلت حجرتها .. أوصدتها بالمزلاج .. انسلت إلى الشرفة ، ترقب السائرين الذين يمشون بلامبالاة .. تمنت لو تصرخ فيهم .. لكن صوتها لم يخرج .. اختلجت شفتاها : "كيف أجعلكم تفيقون وكل شىء على مايرام" .. أوصدت الشرفة ... فتشت عن جواز سفرها الخاوى الأختام .. فلما تذكرت الجنيه القديم .. أطاحت بالجواز على آخر ماتستطيع .. شعرت بلسعة برد .. اندست فى الفراش .. سحبت على جسدها الأغطية .. وانكمشت كجنين لم يخرج بعد للحياة .. تلح عليها مقولة أمها التى تبرر بها نومها الدائم : (الأيام الزفت فايدتها نومها ..) حاولت أن تلوذ بالنوم ، استحال عليها .. نهضت .. جلست على حافة الفراش .. تناولت ورقة وقلما من فوق (الكوميدينو) أشعلت سيجارة واستغرقت فى شرودها وعلى شفتيها ابتسامة باردة .. بينما امتلأ فضاء الغرفة بالدخان ...

لعبة الصعود

قصة

عادل الكاشف

وهو يدخل البيت القديم قال لنفسه :

- إن المرء يحتاج إلى مهارة خاصة ليتمكن من القفز فوق درجات السلم المتآكل .

فى مقهى بمحطة الرمل ، تردد صوت المغني : -

علشان مانعلى ... ونعلى ونعلى

لازم نطاطى ... نطاطى نطاطى ..

بمجرد تناوله جريدة الأهرام ، وهو يقلب الشاى يقرأ المانشيت الرئيسى :

« على أمين يتنبأ بأخبار الغد ...»

حضر صديقه القديم «محمود يونس» تبادلا كلمات المجاملة والمزاح»

قال له محمود :

- لقد امتلأت وربيت كرشا صغيرا وبدت آثار الوظيفة عليك ...

فى الصباح ، فوجىء بالمدير الجديد يستدعيه ، كلفه عبد الصبور أفندى بأن يأخذ معه بعض الأوراق ويوقعها من المدير ..

اللقاء الأول يكون له أثره الذى لا يمحى بسهولة ، ضحك عندما تذكر كلمة محمود يونس :

- ما إن يتوظف المرء حتى ينبت له كرش صغير يظل يكبر مع منحه درجة أو علاوة .. فسأله :

- ولكن تمثال الكاتب المصري القديم ليس به كرش ..

- طبعا ، هذه من مستحدثات الأتراك ....

أخفى ضحكته وهو يرقب بطن المدير المنتفخ ، خيل إليه أن المدير ينظر إليه باستنكار ، ولكنه وقف بأدب مؤثر ومد يده البضة ثم سأله :

- أنت جابر

أجابه مرتبكا ، لاحظ على المكتب وجود طربوش داكن الحمرة ، سمع صوت المدير :

- أنا أعرف أنك الوحيد بين زملائك فى المكتب ، الحاصل على بكالوريوس ، ولكن لماذا لم تدخل الجيش ؟

فقال إنه بسبب عيب فى القدم يسمى «فلات فوت »

ابتسم المدير آليا ثم قال :

- حظك كويس ، المصلحة تقريبا ليس بها شباب ... تفحصه بعناية ثم استطرد :

- أنا ألاحظ عنايتك بشعرك ، وهذا يدل على خصال طيبة ، ولكن .. لماذا تطيله إلى هذا الحد ، طبعا أنا لا أحب أن أتدخل فى حريتك الشخصية ، ولا أربط بين المظهر والأخلاق ولكن .. دون تردد وبخضوع تام انزعج هو نفسه وقال :

- سأقصه يا أفندم

- عظيم ..

سأله عبد الصبور أفندى رئيس القسم :

- هل رأيت طربوش المدير ؟

لقد أحيا فى نفوسنا ذكرى تلك الأيام الخالدة من تاريخنا ... ثم وكأنه يخطب ...

- إنكم .. أقصد جيلكم يتصور أن الطربوش مظهر من مظاهر الجمود والرجعية ، ولكن آن الأوان لتفهموا أنه إنما يدل على قوة شخصية نادرة فى زماننا هذا الذى طغت فيه القيم المادية والإلحادية ...

فابتسم جابر وقال مداعبا :

- لو سمع منك هذا الحديث ربما منحك ترقية استثنائية ... أو علاوة ..



فرد عبد الصبور أفندى بأسلوبه الخطابى :
ـ أنا رجل حقانى ، لا أسعى وراء منصب أو نفوذ أو مال ، ولكن عبد الفتاح بك رجل من أصحاب المبادئ الراسخة ، أكثر الله من أمثاله ، إنه يستحق أن يكون زعيما لا مجرد مدير لهيئة أو مصلحة ....
قال وهو يدخل البيت القديم :
ـ إنه مهما كانت مهارة الشخص فينبغى أن يحذر وهو يضع قدمه على كل درجة ....
رن التليفون على مكتب عبد الصبور أفندى وبعد قليل ناداه :
ـ تليفون لك يا جابر ...
نظر إلى رئيس القسم باستغراب ، ولكنه ناوله السماعة ، سمع صوت "منال" وشعر بأن العيون تتركز عليه بفضول ، طلبت مقابلته فرد بصوت خافت :
ـ آسف ، هذه الأيام أنا مشغول جدا ..
ـ لماذا تحاول التهرب منى ؟
صمت ...
ـ على العموم .. أنت حر ....
أحس بالحركة متوقفة تماما فى المكتب ، وأن العيون كلها مركزة عليه ...
النقلات المفاجئة ...
الدخول فى إطار جديد ... والهروب إلى مدار جديد كلما سنحت الفرصة أو تغيرت الظروف ... الرجل يحتاج إلى حرية دائمة لكى يستطيع تحقيق كل هذا ...
ـ تليفون لك ياجابر ..
لم يكترث ، تناول السماعة :
ـ ما هذا الكلام الذى كتبته ؟
قلت ثم انتظرت قليلا ولكنه لم يرد ، أصرت على مقابلته .. شعر بحرج الموقف ولكنه قال لنفسه :
ـ الأمر يحتاج إلى بعض الصبر ...
بالغت فى التأنق والزينة لتخفى الإرهاق البادى عليها ، تجنب النظر إليها :
ـ فضلت أن أكتب لك لأتحاشى الانفعالات ..
ـ اطمئن .. أنا متماسكة ، ولكنى غير مصدقة ، ثم بانفعال مكبوت : ـ أنت لست طبيعيا هذه الأيام ..
تكلفت الابتسام وهى

تسأله :

ولكنى لن أثقل عليك .. هل هذا هو قرارك النهائى ؟

أوصلته إلى حالة جديدة ، جربا معا كل شىء وصار يتوق إلى حياة وبيت له طابع مألوف ، قديم وتقليدى .

فوجىء فى الصباح بعبد الصبور أفندى يرتدى طربوشاً ، قال مدافعا :

- لقد كنت أحتفظ به فى الدولاب ، كنت أعلم أنى سأحتاجه يوما ..

الارتفاع فوق سلم متآكل ، لا يغرى بالاطمئنان

قالت له بالتليفون :

- إن شخصا قد تقدم لها ، فهل تقبله ؟

أحس أنها مبتذلة حين صارحته قائلة بأن جسمها لا يتحمل دبيب أنامل غريبة ... خشى أن يكون عامل السويتش قد سمع المكالمة ، وأنهى الحديث باقتضاب وقرر أن يرفض الرد على مكالماتها بعد ذلك ... فى اليوم التالى لاحظ بدهشة عظيمة أن عددا من الموظفين يرتدون طرابيش .. دخل عبد الفتح بك فاستقبله الموظفون وعلى رأسهم عبد الصبور أفندى بالهتاف وكلمات المديح وكأنهم فى مظاهرة ، فاتسع فمه عن ابتسامة عريضة زائفة .. قال لنفسه مخادعا :

- إن المرء لا ينبغى عليه الخروج عن المألوف حتى لا يفقد انتماءه ، وأن عليه أن يسرع قبل أن يأتى اليوم الذى يصير فيه الموظف الوحيد المنبوذ الذى لا يرتدى طربوشا ...بذل جهدا عظيما حتى توصل إلى محل للطرابيش فى أحد الشوارع القديمة ، كانت اللافتات تملأ الشوارع وعلى محل الطرابيش علقت لافتة من القماش يعلن فيها صاحب المحل ترحيبه بزيارة الرئيس نيكسون ، لاحظ نشاطا غير عادى بالمحل وقد أخبره صاحب المحل العجوز أن عددا من الأشخاص قد حضروا لشراء طرابيش ، وربط بين ذلك وبين زيارة الرئيس نيكسون ودعا له وللرئيس السادات الذى حقق النصر كما دعا أن تعود موضة الطرابيش مرة أخرى ، ثم قال بصوت عال :

- الأشياء بركتها قلت منذ اختفت الطرابيش .

وهو يقف على محطة الأتوبيس فى طريقه للعمل تمنى أن تبتلعه الأرض وهو بهيئته الغريبة عندما سمع صبيين يتغامزان عليه وتجرأ أحدهما فصاح :

- لا ينقصه سوى جرنال وبطيخة .

وشعر بأن كارثة قد حلت به عندما أحس بشخص ما يربت على كتفه ، فاستدار ليرى صديقه محمود يونس بملابسه العسكرية وقد نطقت عيناه بالسخرية وهو يخبره بأنه لم يقرأ جرائد الصباح ليعرف أن الأتراك قد عادوا .

يحدث كثيرا

إبراهيم داود

(١)

يحدث كثيراً
أن تجد نفسك خائفاً من الاقتراب منه
الشباك الذى ينبغى أن يُغلقَ ....
فتزحف على الأرض خمسة أمتار
متذكراً طول الرحلةِ مقولة أمك :
« رأسك أثقل من جسدك »
فتحبو فى المتر الأخير
شابكا رجليك بشىءٍ ثقيل
.. فى أى طابقٍ كنتَ ؟
فى أى شارع ؟
فقط كانت الأضاءةُ خانقةً
وحتفك أكيد إذا اقتربتَ واقفاً
تماما كما يحدث قبل النوم أحيانا
عندما تتخيل أن نبضك غيرُ طبيعىٍّ
فتحاول أن تجسه بنفسك
فتزداد توتراً
لأنك لا تعرفُ متى يكون النبضُ طبيعياً

فتتذكر لقطاتٍ من طفولتك
وموتى كنتَ تحبهم
وتتخيل جنازتكَ
ووجود أصدقائك وهم يودعونكَ
وتفترض العالمَ بدونكَ
ياله من عالمٍ تعيس ؟ ! !

(٢)

....
أن تسكن في حارةٍ ضيقةٍ
فى مكانٍ ما
فى غرفةٍ واسعة
وتكون المداخلُ واضحةً
وقبل مغادرتك مباشرةً
تصير صديقاً للحارةِ كلِّها
للطبيب الذى يتحدث عن نفسه طوال الوقت
للفتاة التى لا تحب نزار قبانى
للقهوجى الذى لا يشرب الشاى
للفران المقامر
للجدران الطريةِ ....
وبعد سنوات تحاول أن تذهب إلى هناك
المداخل واضحة
ولكن الحارةَ ...
لا وجود لها .

(٣)

....
أن يكون بين أصدقائك
شخص مبهجٌ اسمه محمد ندا
تلتقيان على فتراتٍ متباعدةٍ

بعيداً
على هامش العالمِ
حيث البداهةُ سيدةٌ
تتراقص خلف الدخانْ
ربما لا تتحدثان فى شىءٍ
وتكسران سبعَ إشاراتٍ دفعةً واحدةً
أثناء رجوعكما فى « مرسيدس » زرقاءَ
......

فتكون حريصاً على أن تكون فجاً معهم
على عكس طبيعتك تماماً
وربما تسأل من بعيدٍ عنها
وتحرصِ أن تلتقيها مصادفةً
وتتجاهلها
منتظراً فرصةً للانفراد بها
عند أصدقاءٍ يحبونك
لتقول لها كل شىء .

مع الضحكات التى توجع البطنَ
وربما تتحدثان فى كل شىء
وانتما إلى غناءٍ قديم تجلسان
تلتقيان مصادفةً
دائماً مصادفةً
حتى عندما تحددان مثل الناس مواعيدَ
تتهربان منها
لأسباب تخص كل واحدٍ على حِدة
ربما لشعور كل منكما
بأنه المقامر الوحيد فى هذا العالم
ربما ؟!

(٤)

....
أن تحب واحدةً تخاف الاقترابَ منها

تظهرُ مع رجالٍ لا يحبونكَ

ورقتان من مذكرات جندي فار

الورقة الأولى [يناير]

جمال الجمل

الرحيل:

ذات مساء
وشتاء يناير جاء
عربيدا من غير رجاء
كانت تحملنا العربات الصفراء
لجوف الصحراء
لنخيط الكاف بلحم الراء
كى نأمن شر الأعداء
كان البرد
يرقص أطراف الأعضاء
والجوع يثير بحربته الحمقاء
ثعبان الأمعاء
وتفشى طاعون الوحدة
بين الغرباء

الوصول:

صفونا كبناء
رصونا دون عناء
حتى برز الوجه الجامد
من دفء الحجرة مستاء
يطلب منا الإصغاء
قذف ببعض التعليمات وبعض التهديدات
وطلب الحرص على بعض الأشياء
المال .. الشرف... الـ ...
لم يكن الوطن من الأشياء

ملحوظة:

فى المبيت
والنوم يرفع رايته السوداء
وعقارب كل الساعات
أرهقها الإعياء
والمصباح الكهل
يعلن عن نفسه فى استحياء
والصمت يغلف مقبرة الأحياء
إلا من بعض الثرثرة العمياء
كنا فى زاوية الخيمة
غنينا
قلنا شعرا
وذكرنا بعض الشعراء
وحين نبت صوت الفيروزة فينا
أمعنا الإصغاء
فسمعنا "شادى"
يصرخ مذعورا
يطارده العسكر فى الصحراء

الورقة الثانية (يناير ٨٥)

الرحيل:

فى بلد الردة والتزييف
كان القادة والحكام
يتقنون التحريف
ويخلطون بين الكاف وبين الفاء
فبدلا من تعليمى فن الكر
علمنى القادة كيف أفر
وحين شبكت الفاء
بيد الكاف
برأس الراء
حددت جميع الأعداء

الوصول:

إن كان المرفأ لم يظهر
فلأنا كنا لم نبحر

ملحوظة:

قطفونا من غصن الحلم الأخضر
جمعونا فى مدن الخيمة والعسكر
لتصب رحيق العمر
بكف القيصر

١٩٨٥

صوت الثورة الجميل

برحيل الشيخ إمام عيسى (٧٨عاماً) تنطوى صفحة ناصعة من الغناء الثورى الجميل. الغناء الذى لم يتكىء على حلاوة الصوت أو ليونة الآداء، بل على العكس اعتمد على خشونة الصوت ورجولة الآداء، على الكلمات الجارحة الفاضحة. ومنذ ألمظ وعبده الحامولى، لم يشهد الغناء العربى ثنائياً فى مثل خطورة الثنائى :الشيخ إمام وأحمد فؤاد نجم، مع الفارق الجذرى بين الثنائيين:الأول استغرق النظام الغرامى العاطفى والثانى ركز جهده فى نقد النظام السياسى والاجتماعى.

هذا الثنائى الذى أرّق السلطة السياسية لمدة عقدين كاملين من الحياة المصرية، وبعث الدفء والقوة فى أوصال الحركة الوطنية المصرية فى كل السبعينيات ونصف الثمانينيات، حتى صارا (مع أقرانهما مثل مارسيل خليفة وأحمد قعبور وعدلى فخرى وخالد الهبر وغيرهم) جزءاً ساخناً من ظاهرة الأغنية الثورية العربية المعاصرة.

الشيخ إمام عيسى، الرجل الذى جأر بصوته الأجش "جيفارا مات موتة رجال" ثم همس بصوته الأجش: "موعودين بالجرح ياأحنا والدوا للموعودين" وبينهما: غليان مصر فى مرجل إمام.

ح . س

يعتذر الكاتب صلاح عيسى عن كلام مثقفين

رقم الإيداع ٧٥١٢/ ٩٢

السعر ٢ جنيه

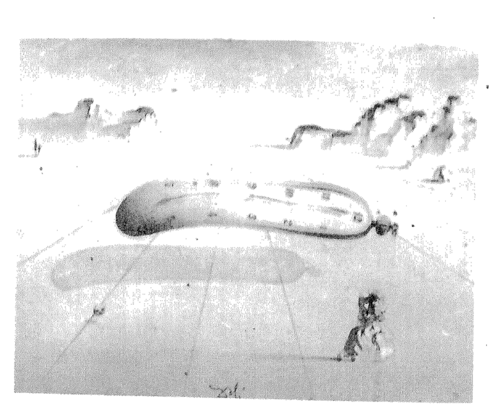
الأمل للطباعة والنشر ت: 3904096

العـــدد
١٢٠

أغسطس
١٩٩٥

«سارق الفرح».. ولصوص الأوطان

ستون «حجازى»: مرثية للعمر الجميل



حيثيات تفريق نصر وابتهال

حكم الردة والطعن على الحكم

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى الوحدوى
أغسطس ١٩٩٥

١

1

أدب ونقد

أدب ونقد

التصميم الأساسى للغلاف للفنان :
محيى الدين اللباد
الرسوم الداخلية للفنانين :
سلفادور دالى - عدنان الشريف
لوحة الغلاف : الساعة الرخوةلسلفادور دالى

الإخراج الفنى : **حسين البطراوى**
أعمال الصف والتوضيب الفنى مؤسسة الأهالى :
سهام العقاد

عزة محمد عز الدين نعمة محمد على ، منى عبد الراضى

مراجعة لغوية : عبد الله السبع
المراسلات :

مجـلـة أدب ونقد / ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت «الأهالى» القاهرة / ت ٣٩٢٢٣٠٦ / فاكس ٣٩٠٠٤١٢

■ الأعمال الواردة إلـى المجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر

أول الكتابة

سوف تنشغل "أدب ونقد" كما تنشغل كل المجلات الجادة التى تدافع عن حرية الفكر والبحث العلمى والاعتقاد لاعداد قادمة، بقضية الدكتور نصر حامد أبو زيد وزوجته الدكتورة "إبتهال يونس" ، التى كنا قد اتفقنا معها على أن تكتب للمجلة ، وفى زحمة الانشغال بقضية التفريق لم تجد هى وقتا للكتابة ، ولا تذكرنا نحن وعدها لنا ، بل إن نصر نفسه قد إضطر أن يتوقف عن كتابة بابه الثابت "خطاب الحرية" لانغماسه فى كتابة رده الموثق على حيثيات الحكم ، وهكذا فقدنا - مؤقتا أحد أهم أبواب المجلة وأكثرها إثارة للجدل بعمقها وجديتها .

ومثلنا فى ذلك مثل المجتمع المصرى كله الذى بدلا من أن ينشغل بتطوير نفسه ، وتعبئة قواه الحية للخروج من الأزمة العامة الخانقة التى تعوقه جره عدد من الشيوخ ورجال الدين المتواطئين مع أجنحة فى الحكم للانغماس فى التفكير بالحلال والحرام ، والانشغال بثياب المرأة وجسدها ، وعذاب القبر والجن والشياطين ، وبلغ التدهور حداً جعل زوجين مهندسين يضربان طفلتهما المراهقة حتى الموت لأنها أزاحت النقاب أو رفضت إرتداءه ، بعد أن اختارا "أميرا" سلماه العقل والوجدان والعاطفة والحس الإنسانى السليم، وارتضى الجميع أن يسلب الطفلة حقها فى الحياة وفى الطفولة الحرة.

والأدهى والأمر أن الإعلام الرسمى يدخل فى المعركة طرفا فاعلا لاشاعة الخرافة والتزمت ، وتنصيب بعض الأفاقين وعاظا وقادة للرأى العام، وهو يخاصم العلم خصاما مطلقا - وإن تفضل - وفتح له نافذة صغيرة سرعان ما يلحقها بالأسانيد الدينية

ليبق العلم الذى يتطور كل يوم تطورا مذهلا فى كل الميادين ، من الاجتماع للطب للهندسة الوراثية ، ومن علوم الاتصال إلى الفيزياء يبقى هذا العلم فى بلادنا غريبا لايحتاج لأى اجتهاد أو دراسة لأنه طبقا للأسلوب الإعلامى المعتمد "موجود كله فى القرآن الكريم" وما علينا إلا أن نعود لماضينا لا أن نكافح من أجل المستقبل مستخدمين براهين العقل وقدراته ، فالعقل من نظر هؤلاء لا قيمة له ولا حجية.

ولابد أن يقودنا تأمل هذه المسألة فى العمق، للوصول إلى حقيقة المصالح التى يفضحها العلم الحقيقى باعتباره فى الأساس فكرا حرا، وعقلا نقدياً لا تحده حدود سوى هذا العقل نفسه ، إن ممارسة الحرية على هذا النحو سوف تتوجه أول ما تتوجه إلى كل ما هو غير عقلانى فى حياتنا بدءا من تكوين الثروات الطائلة من الهبش والسمسرة والتبعية للأجنبى ، وصولا إلى الانفراد بالسلطة ، ونفى الطبقات الشعبية واستغلالها وإبعادها ، ومن بين أمضى أسلحة هذا النفى والاستغلال ، والإبعاد يأتى - فى المقام الأول - إغراقها فى الخرافة - وتعطيل عقلها وشغلها ليل نهار بالحرامم وتخويفها بالعقاب.

وقد كان من حسن حظ الفر الحر والعقل العلمى الذى يقاتل معركته الضارية فى قضية "نصر حامد أبو زيد" أن الطرف الرئيسى المضاد "لنصر" فى هذه القضية ، هو واحد من كبار المتعاونين مع شركات توظيف الأموال على الطريقة الإسلامية ، الذى "بارك" نشاط هذه الشركات ، لتنصب علي قطاعات واسعة من الشعب المصرى ، وتسرق أمواله جهاراً نهارا.

وبعد أيام قليلة من صدور حكم التفريق بين "نصر وإبتهال" ، استضاف التليفزيون الدكتور "عبد الصبور شاهين" مفتى هذه الشركات فى إعلان صريح للكافة ، بأن الإعلام المصرى منحاز لدعاة التكفير ، ولم

يأبه وزير الإعلام لمطالبة "نصر" المتكررة له ، بأن يتيح له فرصة الحديث إلي الشعب المصرى ، ليشرح وجهة نظر بعد أن وضعه حكم الاستئناف بالتفريق فى خانة "المرتد" ، وسارع "أيمن الظواهرى" مسؤول الجماعة الإسلامية الرئيسى الذى يعيش فى "جنيف" ، بإصدار "فتوى" قتله .

وكلفت لجنة الدفاع عن حرية الفكر والاعتقاد التى شكلها المثقفون لمساندة "نصر" كلفت "المحررة" بالاتصال بوزير الإعلام لكى يتيح "لنصر" فرصة لشرح وجهة نظره عن طريق التليفريون ، وحين عجزت عن تحديد موعد بعد اتصالات متكرر بمكتب الوزير ، أرسلت له برقية مطولة باسم اللجنة أبلغه فيها أنه من غير الجائز أن يتحدث "نصر" إلي الرأى العام العالمى كله عبر عشرات القنوات التليفزيونية ومحطات الإذاعة ، بينما تحرمه الجهات المختصة من الحديث إلى الشعب المصرى ، وطلبت موعدا باسم اللجنة ، وحتى هذه اللحظة لم أتلق أى رد.

وعلى ما يبدو فإن الإعلام المصرى كان مشغولا "بنحر" الذبائح على باب التليفزيون احتفالا بنجاة الرئيس "حسنى مبارك" من محاولة الاغتيال فى أديس أبابا وهى المحاولة التى انزعج لها الشعب المصرى انزعاجا شديدا خوفا من تردى الأوضاع وقفز الجماعات المتسترة بالدين على السلطة فى حالة الفراغ الدستورى. وحوّل الإعلام نجاة الرئيس - بنفس الطريقة - إلى مهرجان "ذبائح" ونفاق مبتذل ، دون أى حوار حقيقى حول مغزى ما حدث وما ينبغى أن يترتب عليه من أساليب تفكير جديدة ، ومعالجات مبتكرة وجدية لقضايا الوطن ومشكلاته المتفاقة.

ونحن المثقفين إذ نعرف جيدا، أن نفس الجهات التى تدبر لتنفيذ "فتوى" أميرها ضد "نصر" ، هى التى دبرت محاولة اغتيال الرئيس فى أديس أبابا، نحذر الإعلام المصرى ونحمله

المسئوولية ، إذا ما حدث مكروه "لنصر" الذى تحولت قضيته إلى قضية رأى عام ، دون أن يتيح له هذا الإعلام حق شرح وجهة نظره ، وسوف نواصل بذل كل الجهود ، من أجل أن يتاح "لنصر" مخاطبة المصريين جميعاً، دون تمييز ، بين مؤيد له أو معارض ، ونحن نعرف جيدا أن كتبه قد بيعت بعشرات أضعاف سعرها ، لأن هناك من يهتم - رغم كل شيء - بالمعرفة النزيهة من المصادر الأصلية.

ونحن إذ ننشر مجموعة من الوثائق وعلي رأسها حيثيات الحكم والطعن الفقهى والقانوني عليه ، ومجموعة من بيانات المثقفين وأساتذة الجامعات ، لا ننسى أن نسجل أن بعض نوادى هيئات التدريس التى يسيطر عليها "الإخوان المسلمون" رفضت اصدار بيانات تساند حرية الفكر والبحث العلمى والاعتقاد ، وهى نقطة سوداء جديدة ، تضاف إلى السجل الحافل بمعاداة الحريات للجماعات المتسترة بالدين.

وسوف نبقى واثقين أن حرية الفكر والاعتقاد ستنتصر فى نهاية المطاف ، أيا كانت النتائج الآنية لهذه المعركة ، ولسوف تخرج بلادنا عن هذه العصور الوسطى إلى القرن الواحد والعشرين رغم الثمن الفادح والتضحيات الغالية لأن القوى الحية والتوجهات العقلانية التى تحرث الأرض ببطء وثبات، تتوجه إلى المستقبل وترفض استعباد الماضى.

أنا لم أندم يوما لكونى أتيت هذا العالم باكرا

إننى فى القرن العشرين

وأنا فخور بذلك.

تقدم لنا الباحثة الشابة "غادة نبيل" هذه الكلمات للشاعر التركى الكبير "ناظم حكمت" فى مقالها "فن المآذن إلى المحارق"، وكأنها تذكرنا أن ما يحدث من "مخاز" ضد حرية الفكر والاعتقاد يقع الآن.. وفى القرن العشرين بعد أن قطعت البشرية كل هذا الطريق إلى التحرر ودفعت الثمن

ـاليـا .. آلامـا وطابورا طويلاً من شـهداء وتذكرنا أنه مايزال أمامنا ـوط طويل لخروج مما أسـمـتـه لمجتمع الملحمى *حيث:

"المتحدث أى البطل الملحمى وبؤرة لحدث ومحركه لا يوظف "حوارات" لآخرين ، الذين هم فى جموعهم .جرد مجاميع تتحرك وفق مشيئة لوية أو تصور ما .. والتلاعب لحوارى للغة كعلاقة ارتباطية بين دالات يحدث على مستوى السرد، حيث يبقى المبدأ التنظيمى لبنية لملحمة أحاديا ، لاعرف المفردة ثنائية المعنى ، وتحكم الملحمة وجهة ظر الرواى المطلقة التى تتقابل مع لية الإله أو المجتمع..".

وهكذا يتعايش المجتمع الملحمى مع المنطق الدينى العقابى" ، الذى صادر أو يدفع إلي الهامش بالأسئلة لمختلفة ، والإجابات الجديدة.

وها نحن فى خضم قضية "نصر" كسب "لأدب ونقد" كاتبة جديدة شجاعة ونافدة البصيرة ، فأهلا بها.

ونخصص القسم الكبير الثانى فى عددنا هذا لنحتفل بعيد الميلاد الستين لواحد من أكبر شعرائنا على الإطلاق هو "أحمد عبد المعطى حجازى" الذى يقدم إنتاجه الشعرى الغزير المتنوع المتعدد المستويات ، ردا بليغا فكريا وجماليا على نزعات افقار الثقافة وعبادة الماضى ، وهو يصل أجمل ما فى تراثنا وأعمقه برؤية متحررة وثاقبة للمستقبل ، إذ الشعر العظيم وثبة طليقة إليه.

في مناخ آخرَ أكثر جدية وأقل جدبا ، كان الاحتفال بحجازى سيصبح شأنا قوميا وعيدا فى المدارس والجامعات والمنتديات الثقافية والجمعيات وساحات الشباب، ولكن الشعر الجميل شأنه شأن الفكر الحر خطر مميت يهدد المصالح التى تعيش على الفقر الروحى للجماهير واستلابها بالإعلام الزائف أحادى النظر والرؤية والذى يتحول إلى ثقافة متدنية.

جاء الملفان الرئيسان - كما يحدث

كثيرا - على حساب النصوص وهو ما يغضب الكتاب الجدد منا ، ولكننا نعتقد أن الديوان الصغير من أشعار "حجازى" هو هدية ثمينة ونص كبير فى حد ذاته خاصة ونحن نعرف أن أسعار الكتب ودواوين الشعر ، تجعل ، الكثيرين عاجزين عن إقتنائها ، فيكون الديوان الصغير إضافة بقيمته الذاتية حلا جزئيا.

كذلك يعتبر الديوان الصغير هو احتفالنا الإنتقادى بثورة يوليو التى يجهز أعداؤها من "مماليك المدينة" عليها.

يكتب لنا "وليد الخشاب" عن واحد من أهم الأفلام الجديدة فى السينما المصرية ، وهو "سارق الفرح" لدواود عبد السيد صاحب "الصعاليك" و"الكيت كات" و"البحث عن سيد مرزوق" و"أرض الأحلام" ، وأحد كبار السينمائيين المعاصرين الذي بوسعنا أن نقارن تقنياته ورؤيته بأرقى ما وصل إليه من السينما فى العالم.. لكن الأزمة العامة التى نعيشها ، والتى أدت إلى التراجع الخطير فى صناعة السينما التى كانت ذات المصدر الثانى للعملة الصعبة لمصر بعد القطن - هذه الأزمة جعلت إنتاج "داود" ورفاقه شحيحا متعثرا.

يقول وليد: "سارق الفرح ليس القدر الذى قتل "حسن حسنى" بل هو من جعل ثمن الفرح البسيط فادحا : الموت أو العهر أو السرقة . سارق الفرح ليس شخصا بل تحالف وحشى بين طبقات لا تقبل فى المجتمع إلا شركاء فى مشروعاتهم الرأسمالية الضخمة ، أو خوفا يقفون على الهامش..."

ويا ويل هؤلاء الذين يستعبدون الناس من يوم تسقط فيه "كتل الوهم المتسق" على حد تعبير "مى التلمسانى" فى قصتها الجميلة "بضع شعيرات زائدة" - ياويلهم حين ينتقض المهمشون ، وسوف يأتى هذا اليوم حتما..

وكل عام وأنتم بخير

المحررة



حيثيات تفريق نصر وإبتهال حكم الردة .. والطعن على الحكم

وثيقة حثيات الحكم فى قضية إبتهال ونصر

أصدرت محكمة استئناف القاهرة للأحوال الشخصية برئاسة المستشار فاروق عبد العليم فى شهر يونيو الماضى، حكما تاريخيا، بالتفريق بين د. نصر حامد أبو زيد وزوجته د. ابتهال يونس، هو الأول من نوعه فى تاريخ القضاء المصرى، وكانت له ردود فعل واسعة وغاضبة، تجاوزت حدود العالم الإسلامى، إلى العالم بأسره، أن يوجد قانون فى أواخر القرن العشرين، يستند على مبدأ غير دستورى، عرف باسم «الحسبة» يكفل لأى فرد حق التفتيش فى قلوب وعقول الآخرين، والوصول إلى مخادعهم، ومس أقدس العلاقات التى تربطهم بزوجاتهم، رغم أن هذا الحق مكفول لأولى الأمر، نواب الشعب، ورعاة مصالحه.

لن يمر هذا الحكم فى صمت، ولن يرضى المثقفون المصريون بحكم الفاشية والمهووسين، وسندافع جميعاً عن التراث المضيئ من العقلانية والتنوير، دفاعاً عن حق أولادنا وأحفادنا فى الحياة فى وطنهم، آمنين إلى غدهم المشرق، بمصرهم العالية بثقافتها والمتقدمة بمثقفيها.

وفيما يلى نص حيثيات الحكم:

حيث أنه عن الردة ففي المعنى اللغوى: اسم من الارتداد وهو في اللغة الرجوع مطلقا ومنه المرتد لأنه المرتد إلى الوراء بعد أن تقدم للهداية والرشد، وفي المعنى الشرعي الرجوع عن الدين الإسلامي، والمرتد هو الراجع عن دين الإسلام إلى الكفر وركنها التصريح بالكفر وإما بلفظ يقتضيه أو بفعل تتضمنه، بعد الإيمان،. يقول الحق تبارك وتعالى: (ومن يرتد منكم عن دينه فيمت وهو كافر فأولئك حبطت أعمالهم في الدنيا والآخرة وأولئك أصحاب النار هم فيها خالدون) سورة «البقرة الآية ٢١٧».

ويقول الحق جل شأنه: (ولئن سألتهم ليقولن إنما كنا نخوض ونلعب قل أبالله وآياته ورسوله كنتم تستهزءون، لا تعتذروا قد كفرتم بعد إيمانكم) «سورة التوبة الآيتان ٦٥-٦٦» أما المقصود بالكفر الذى يصرح به المرتد أو بلفظ يقتضيه أو فعل يتضمنه، فإن المحكمة تأخذ بما اتجه اليه كثير من الفقهاء سواء من الحنفية أوالشافعية أو غيرهم من أنه إذا وجد قول عند أحد من الفقهاء ولو كان القول ضعيفا بعدم كفره فإنه يؤخذ بهذا القول ولا يجوز القول بتكفيره.

لأن الإسلام ثابت يقينا ولا يزول اليقين إلا بمثله فلايزول لا بالظن ولا بالشك، فيلزم أن يكون ماصدر من المدعى بردته مجمعا على أنه يخرجه من الملة عند كافة علماء المسلمين وائمتهم مع اختلاف مذاهبهم الفقيه «يراجع: الإعلام بقواطع الإسلام- ابن حجر المكى الهتيمى الفصل الأول- ١٠ ومابعدها- طبعة كتاب الشعب، حاشية ابن عابدين- ٣-٣٩٣ ومابعدها، الفتاوى الانفرادية- ١٦١، الأشباه والنظائر ابن تيمية- ١٩٩٠»

«ويراجع في الردة كتب التفسير منها «الطبرى- ٤-٣١٦ ومابعدها، القرطبى ٨٥٤ ومابعدها - طبعة كتاب الشعب، تفسير المنار- ٢-٢٥٣، كتب السنة وشروحها وعلى الأخص التمهيد- ابن عبد البر-٥-٣٠٤ ومابعدها، وكتب الفقه للمذاهب المختلفة للحنفية، بدائع الصنائع، ٧-١٣٤ ومابعدها، فتح القدير ٦-٦٨ ومابعدها، حاشية ابن عابدين- ٣-٣٩١ ومابعدها، المالكية- قوانين الأحكام الشرعية- ٣٨٢ ومابعدها، الشافعية- المهذبى- ٢ -٢٢٢، الحنابلة المغنى- ٨- ١٢٣ ومابعدها».

والردة تكون بأن يرجع المسلم عن دين الإسلام ظلما وعلوا بأن أجرى كلمة الكفر عامدا صريحة على لسانه، أو فعل فعلاً قطعي الدلالة أو قال قولا قاطعا في جحود ماثبت بالآيات القرآنية أو الحديث النبوى الشريف وأجمع عليه المسلمون فمن انكر وجود الله تعالى أو أشرك معه غيره أو نسب له الولد أو الصاحبة تعالى عن ذلك علوا كبيرا، أو استباح لنفسه عبادة المخلوقات أو كفر بآية من آيات القرآن الكريم أو جحد ما ذكره الله تعالى في القرآن الكريم من أخبار أو كفر ببعض الرسل أو لم يؤمن بالملائكة أو بالشياطين أو رد الأحكام التشريعية التى أوردها الله سبحانه وتعالى في القرآن الكريم ورفض الخضوع لها والاحتكام إليها أو أنكرها أو رد سنة رسول الله صلى الله عليه وسلم عامة رافضا طاعتها والانصياع لما جاء بها من أحكام إلى غير ذلك من الأمثلة .

ومن حيث أن المحكمة اطلعت على المؤلفات الآتية والمقدمة بحوافظ المستأنفين امام محكمة أول درجة ولم يتعرض المستأنف ضدهما لها بالنفى أو التشكيك في نسبها لأولهما بل أقربها في المذكرات المقدمة وهو إقرار أمام المحكمة لم يعدل عنه، والمؤلفات هي:

١- نقد الخطاب الدينى دكتور نصر حامد أبو زيد- سينا للنشر- رقم الإيداع ٩٢/٨٧٢٧.

٢- الإمام الشافعي وتأسيس الإيديولوجية الوسطية- دكتور نصر حامد ابو زيد- سينا للنشر - رقم الإيداع ٩١/٩٢٩٧

٣- مفهوم النص- دراسة في علوم القرآن دكتور نصر

حامد أبو زيد- اليابان - ١٩٨٧/٢/١٨ على الآلة الكاتبة.

٤- إهدار السياق فى تأويلات الخطاب الديني- دكتور نصر حامد أبو زيد على الآلة الكاتبة.

وتورد المحكمة بعض العبارات من الكتب السابقة للحكم عليها القسم الأول:

مايتعلق بالقرآن الكريم:

١- يقول المستانف ضده فى مؤلفه نقد الخطاب الديني ص١٠٢.. إذا كانت اللغة تتطور بتطور حركة المجتمع والثقافة فتسوغ مفاهيم جديدة أو تطور دلالات ألفاظها للتعبير عن علاقات أكثر تطورا فمن الطبيعي بل والضروري أن يعاد فهم النصوص وتأويلها بنفس المفاهيم التاريخية والاجتماعية الأصيلة وإحلال المفاهيم المعاصرة والأكثر إنسانية وتقدما مع ثبات مضمون النص «والنصوص فى كتابة المؤلف عامة هى القرآن الكريم وإذا أراد الكلام عن السنة ذكره بالنص الثانوى أو الثاني».

٢- يقول المستانف ضده فى مؤلفه السابق ص ١٩٨-١٩٩. تتحدث كثير من آيات القرآن عن الله بوصفه مليكا «بكثر اللام» له عرش وكرسى وجنود، وتتحدث عن القلم واللوح، وفى كثير من المرويات التى تنسب إلى النص الديني الثاني- الحديث النبوى- تفاصيل



نصر أبو زيد

دقيقة عن القلم واللوح والكرسي والعرش وكلها تساهم إذا فهمت خرفيا فى تشكيل صورة أسطورية من عالم ماوراء عالمنا المادى المشاهد المحسوس، وهو ما يطلق عليه فى الخطاب الدينى اسم «عالم الملكوت والجبروت» ولعل المعاصرين لمرحلة تكون النصوص- تنزيلها كانوا يفهمون هذه النصوص فهما حرفيا ولعل الصور التى تطرحها النصوص كانت تنطلق من التصورات الثقافية للجماعة فى تلك المرحلة، ومن الطبيعي أن يكون الأمر كذلك لكن غير الطبيعي أن يصر الخطاب الديني فى بعض اتجاهاته على تثبيت المعنى الديني عند العصر الأول رغم تجاوز الواقع والثقافة فى حركتها لتلك التصورات ذات الطابع الأسطورى. إن صورة الملك والمملكة بكل ما يساندها من صور جزئية تعكس دلاليا واقعا مثاليا تاريخيا محددا كما تعكس تصورات ثقافية تاريخية والتمسك بالدلالة الحرفية للصورة التى تجاوزتها الثقافة وانتفت من الواقع يعد بمثابة نفى للتطور وتثبيت صورة الواقع الذى تجاوزه التاريخ.

٣- ويقول المستانف ضده فى كتابه نقد الخطاب الدينى ص٢٠٥- ٢٠٧/٢٠٦:

ومن النصوص التى يجب أن تعتبر دلالتها من قبيل الشواهد التاريخية والنصوص الخاصة بالسحر والحسد والجن والشياطين..

كانت الأولى تجعل العلم نقطة الارتكاز: السحر، الحسد، الجن والشياطين مفردات فى بنية ذهنية ترتبط بمرحلة محددة من تطور الوعى الإنسانى وقد حول النص الشياطين إلى قوة معوقة وجعل السحر أحد أدواتها لاستلاب الإنسان . فقد كان الواقع الثقافى يؤمن بالسحر ويعتقد فيه، وإذا كنا ننطلق هنا من حقيقة أن النصوص الدينية نصوص إنسانية لغة وثقافة فإن إنسانية النبى بكل نتائجها من الانتماء إلى عصر وإلى ثقافة وإلى واقع لاتحتاج لإثبات، وما ينطبق على السحر ينطبق على ظاهرة الحسد.. وليس ورود كلمة الحسد فى النص الدينى دليلا على وجودها الفعلى

الحقيقي بل هو دليل على وجودها في الثقافة مفهوما ذهنيا.. كل المواضع التي وردت فيها الكملة في القرآن.. وموضع واحد بالدلالة الحرفية المرتبطة بنسق من العقائد والتصورات شبه الأسطورية القديمة.

وعن نفس الموضوع يقول المستأنف ضده في مفهوم النص ص ٣٦.. أمكننا أن نميز بين هاتين الصورتين صورة الجن الخناس الموسوس الذي يستعاذ بالله منه وصورة الجن الذي يشبه البشر في انقسامه إلى مؤمنين وكافرين ولاشك أن الصورة الثانية تعد نوعا من التطوير القرآني النابع من معطيات الثقافة من جهة والهادف إلى تطويرها لمصلحة الإسلام من جهة أخرى.

وفي نفس الاتجاه يقول المستأنف ضده الأول في مؤلفه إصدار السياق ص ٣٧.. مازال الخطاب الديني يتمسك بوجود القرآن في اللوح المحفوظ اعتمادا على فهم حرفي للنص ومازال يتمسك بصورة الإله الملك بعرشه وكرسيه وصولجانه ومملكته وجنود الملائكة ومازال يتمسك بنفس الدرجة من الحرفية بالشياطين والجن والسجلات التي تدون فيها الأعمال والأخطار من ذلك تمسكه بحرفية صور



ابتهال يونس

العقاب والثواب وعذاب القبر ونعيمه ومشاهد القيامه والسير على الصراط.. إلخ وذلك كله من تصورات أسطورية.

وحرفية النصوص المنقولة عن مؤلفات المستأنف ضده الأول سالفة الإشارة تدل بمنطوقها على ما يأتي:

أولا- يذكر المؤلف وصف الله تعالى بأنه «ملك» الواردة بالقرآن الكريم في آيات كثيرة نص في ذلك (والنص هنا بمعنى ما يفيد نفسه من غير احتمال) منها: (فتعالى الله الملك الحق لا إله إلا هو رب العرش العظيم) سورة المؤمنون الآية /١٦، وفي قوله جل شأنه (قل أعوذ برب الناس ملك الناس) سورة الناس الآية ٢ . وفي قوله تبارك وتعالى (هو الله الذي لا إله إلا هو الملك القدوس).

ثانيا يذكر المؤلف العرش والكرسي وجنود الله والملائكة، وهي مخلوقات نزلت الآيات الكريمة قاطعة الدلاله في إثباتها مخلوقات خلقها الله سبحانه وتعالى ومن الآيات على سبيل المثال:- فعن العرش يقول الحق تبارك وتعالى(وهو الذي خلق السموات والأرض في ستة أيام وكان عرشه على الماء) سورة هود الآية ٧ (قل من رب السموات ورب العرش العظيم) سورة المؤمنين الآية ٨٦ (وترى الملائكة حافين من حول العرش) سورة الزمر الآية ٧٥ (سبحان رب السموات والأرض رب العرش عما يصفون) سورة الزخرف الآية ٨٢ وعن الكرسي قوله الحق تبارك وتعالى(وسع كرسيه السموات والأرض) سورة البقرة الآية ٢٥٥.

وعن الملائكة تزيد الآيات عن ثمانين آية متفرقات في سور القرآن الكريم على أنها مخلوقات الله ورسله وجنوده دلالة قاطعة على ذلك ومن ذلك قول الحق تبارك وتعالى في سورة فاطر الآية الأولى (الحمد لله فاطر السموات والأرض جاعل الملائكة رسلا أولى أجنحة مثنى وثلاث ورباع يزيد في الخلق ما يشاء إن الله على كل شئ قدير) ويقول الحق سبحانه (وجعلوا الملائكة الذين هم عباد الله إناثا اشهدوا خلقهم ستكتب شهادتهم ويسألون) سورة الزخرف

الآية ١٩ ويقول الله تعالى شأنه (عليها ملائكة غلاظ شداد لا يعصون الله ما أمرهم ويفعلون ما يؤمرون) سورة التحريم الآية ٦ ويرى المستأنف ضده أن الآيات التى وردت بكتاب الله تعالى إذا فهمت حرفيا تشكل صورة أسطورية، والأسطورة بالمعنى اللغوى الذى يشكل المستأنف ضده أحد علمائها هى الأباطيل والأحاديث العجيبة، وهذا القول لا يبعد كثيرا عما حكاه القرآن الكريم عن قول الكافرين فى آياته (يقول الذين كفروا إن هذا إلا أساطير الأولين) سورة الأنعام الآية ٢٥ ولم ترد كلمة أساطير فى القرآن الكريم إلا بهذا المعنى. والمستأنف ضده قرر وصف كتاب الله بهذا اللفظ فى مواضع كثيرة منها ما ورد فى مؤلفه نقدا للخطاب الدينى فى صفحات ٧و٨و٩٩، ٢٠٧.

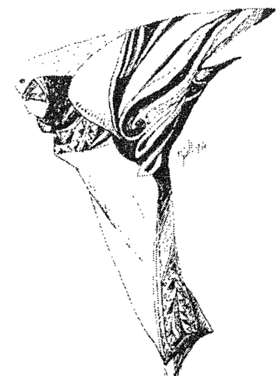
ثالثا- ينكر المؤلف وجود الشياطين ويجعل وجودها وجودا ذهنيا فى مرحلة الأمة الإسلامية فى بدايتها أى وجودا فى أذهان الناس والقرآن الكريم سايرهم فى ذلك وكذلك السحر والحسد وأنه لا وجود للشياطين فى الأعيان وكذا السحر والحسد والجن وبهذا الإنكار، يذكر الآيات الكثيرة الواردة عن الشياطين وإن لها وجودا حقيقيا وأنها من مخلوقات الله سبحانه والآيات قاطعة الدلالة فى ذلك. ورد ذكر الشياطين والشيطان أكثر من ثمانين مرة فى مواضع كثيرة من السور منها (فأزلهما الشيطان عنها فأخرجهما مما كانا فيه) سورة البقرة الآية ٣٦ ومنها (فوسوس إليه الشيطان قال يا آدم هل أدلك على شجرة الخلد وملك لا يبلى) سورة طه الآية ١٢٠، (فوربك لنحشرنهم والشياطين ثم لنحضرنهم حول جهنم جثيا) سورة مريم الآية ٦٨.

ولم يقف المستأنف ضده عند حد الإنكار بل أخذ يسخر من النص (وهو يعنى القرآن الكريم فيقول: (وقد حول النص الشياطين إلى قوة معوقة وجعل السحر أحد أدواتها) هذه العبارة حرفيا من كتاب نقد الخطاب الدينى ٢٠٦.

ومنطوق المستأنف ضده فى كلامه السالف أن كتاب الله تعالى حوى الكثير من الأباطيل التى سايرت المجتمع الإسلامى فى بدايته لوجود هذه الأشياء فى أذهان الناس فى تلك الحقبة السحيقة من التاريخ وإن على الناس التخلص من هذه الأباطيل والتمسك بالحقيقة التى لا يعرفها إلا المستأنف ضده وحده تعالى الله عما يقولون علوا كبيرا.

رابعا- وعن الجن والوسواس الخناس فالمستأنف ضده الأول ينكر وجود الجن حسبما ورد فى مؤلفاته كما سلف البيان، وهو بهذا ينكرها كمخلوقات لها وجودها الحقيقى والتى أثبت القرآن وجودها فى آيات قاطعة الدلالة على ذلك منها:

قول الحق تبارك وتعالى (وكذلك جعلنا لكل نبى عدوا شياطين الإنس والجن) سورة الأنعام الآية ١١٢، ويقول سبحانه بيانا على أنه يحشرهم يوم القيامة (ويوم يحشرهم جميعا يامعشر الجن قد استكثرتم من الإنس وقال أولياؤهم من الإنس ربنا استمتع بعضنا ببعض وبلغنا أجلنا الذى أجلت لنا قال النار مثواكم خالدين فيها إلا ما شاء الله إن ربك حكيم عليم) سورة الأنعام الآية ١٢٨ وفى خلق الجن يقول الحق تبارك وتعالى (والجان خلقناه من قبل من نار السموم) سورة الجن الآية ٢٧ قول الحق تبارك وتعالى (وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون) سورة الذاريات ٥٦ والمستأنف ضده لم يكتف بهذا التكذيب للآيات القرآنية قاطعة الدلالة فيما جاءت به بل ينسب إلى القرآن الكريم تطوير صور الجن نبعا من معطيات الثقافة قولا من أن سورة الناس مكية ويقصد قول الحق تبارك وتعالى (قل أعوذ برب الناس ملك الناس إله الناس من شر الوسواس الخناس الذى يوسوس فى



صدور الناس من الجنة والناس) ويضيف أن النص طوره إلى ما يشبه الناس من انقسامه إلى مؤمنين وكافرين بعد ذلك في سورة الجن ونسى المستانف ضده أن سورة الجن مكية أيضا باتفاق، بل هي قريبة في ترتيب النزول من سورة الناس أي أن معطيات الثقافة كما يقول كانت واحدة.

خامسا - ولا يقف المستانف ضده عند هذا الحد في زمى القرآن الكريم باحتوائه على الأساطير، بل يضيف إلى ذلك أيضا صور العقاب والثواب ومشاهد القيامة ليدخلها أيضا ضمن الأساطير إذا فهمت بحرفية نصوصها، وآيات العقاب والثواب أي الآيات القرآنية على النار والجنة، وآيات مشاهد القيامة وعذاب القبر هي آيات كثيرة تمثل جزءا من كتاب الله تعالى.

خلاصة ما أورده المستانف ضده في هذا الأصل من أصول العقيدة الإسلامية أن الآيات القرآنية لا تمثل واقعا ولا حقيقة ولكنها تمثل وجودا ذهنيا في مرحلة العصر النبوي أي في أذهان الناس في ذلك الوقت، وقد حدثت تطورات في العقل والتاريخ وتغيرت الصور الذهنية لرب الناس فيجب أن تفهم هذه العقيدة على نحو أذهان الناس اليوم، والمستانف ضده بهذا القول يكون قد رد قول الحق تبارك وتعالى عن القرآن الكريم، بانه الحق وأن ما ورد به هو الحق وانه لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، وأن الرسول صلى الله عليه وسلم لا ينطق عن الهوى وهذه الآيات مثبوته في كتاب الله تعالى ومنها:

قول الحق تبارك وتعالى «يا أيها الناس قد جاءكم الرسول بالحق من ربكم» سورة آل عمران الآية ١٧٠ وقوله سبحانه «تلك آيات الله نتلوها عليك بالحق» سورة آل عمران الآية ١٠٨ وقوله تعالى « لا تتبع أهواؤهم عما جاءك من الحق» سورة المائدة الآية ١٤٨ وقوله تعالى ذكره «إن الحكم إلا لله يقص الحق

وهو خير الفاصلين» سورة الأنعام الآية ٥٧ ويقول الله سبحانه «إن الذين كفروا بالذكر لما جاءهم وإنه لكتاب عزيز لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه تنزيل من حكيم حميد» سورة فصلت الآيتان ٤١، ٤٢.

ويقول تعالى شأنه « وما ينطق عن الهوى إن هو إلا وحي يوحى» سورة النجم الأيتان ٣، ٤. ومن المعلوم في اللغة العربية أن الحق له معان تدور كلها حول الشئ الثابت بلاشك، والمطابق لما عليه ذلك الشئ في نفسه. وإن الباطل هو بالإثبات له عند الفحص (راجع المفردات في غريب القرآن، ومختار الصحيح، المعجم الوسيط.

٣- ولازالت المحكمة تواصل عرض ما أورده المؤلف عن القرآن الكريم بقول المستأنف ضده في مؤلفه الخطاب الديني: ص ٩٣/٩٤.

«النص منذ لحظة نزوله الأولى أي من قراءة النبي له لحظة الوحي تحول من كونه نصا إلهيا وصار فهما إنسانيا لأنه تحول من التنزيل إلى التأويل ، إن فهم النبي للنص يمثل أولى مراحل حركة النص في تفاعله بالعقل البشري، ولا التفات لمزاعم الخطاب الديني بمطابقة فهم الرسول للدلالة الذاتية للنص على فرض وجود مثل هذه الدلالة الذاتية»، إن مثل هذا الزعم يؤدي إلى نوع من الشرك حيث أنه يطابق بين المطلق والنسبي وبين الثابت والمتغير حيث يطابق بين القصد الإلهي والفهم الإنساني لهذا القصد ولو كان فهم الرسول، إنه زعم يؤدي إلى تأليهه أو إلى تقديسه بإخفاء حقيقة كونه بشرا والكشف عن حقيقة كونه نبيا بالتركيز عليها وحدها ويقول المستأنف ضده في نفس الموقف ص ٢٠٦:

«وإذا كنا ننطلق ههنا من حقيقة أن النصوص الدينية نصوص إنسانية بشرية لغة وثقافة..»

وفي نفس المؤلف ص ٢١٠ يقول: يتم تغييب دلالات النصوص بالوثب على بعدها التاريخي والوثب على الثقافة والواقع المعاصرين بالارتداد بها إلى عمر إنتاج النصوص الدينية ويقول المؤلف في مؤلفه مفهوم النص ص٦٠

(.. وتاتي الآية الثانية لتؤكد أن القرآن) مصدر من (قرأ) بمعنى القراءة الذي هو الترديد والترتيل ورتل القرآن ترتيلا. سورة المزمل الآية ٤

إن النص في إطلاقه هذا الاسم على نفسه ينتسب إلى الثقافة التي تشكل من خلالها.

وعبارات المستأنف ضده بمنطوقها ولا تفسر المحكمة هذا المنطوق الواضح الجلي لأن التفسير لا يكون مجاله إلا في الغامض من العبارات، عبارات المستأنف ضده تنفي عن القرآن الكريم كونه نصا إلهيا وتؤكد على أنه نص بشري. وفي ذلك إنكار للآيات القرآنية قاطعة الدلالة في ذلك وأيضا لا تستند المحكمة إلى التفسير ولا للتأويل لأن نصوص القرآن الكريم في هذا الشأن «نص» بالمعنى الاصطلاحي للنص الذي سبق بيانه الذي لا يحتاج لتفسير ولا لتأويل ومن هذه الآيات الكريمة ما يأتي:

قول الحق تبارك وتعالى(وإن أحد من المشركين استجارك فاجره حتى يسمع كلام الله ثم أبلغه مامنه ذلك بأنهم قوم لا يعلمون) سورة التوبة الآية ٦ فالقرآن كلام الله بنص الآية والمستأنف ضده يصر على أنه (نص إنساني بشري) ويقول الحق تبارك وتعالى في السور المكرمة: من سورة يونس الآية ١٥ (وإذا تتلى عليهم آياتنا بينات قال الذين لا يرجون لقاءنا إئت بقرآن غير هذا أو بدله قل ما يكون لي أن أبدله من تلقاء نفسي إن أتبع إلا ما يوحى إلي إني أخاف إن عاصيت ربي عذاب يوم عظيم)

ويقول جل شأنه في الآية ١٧ من نفس السورة (فمن أظلم من افترى على الله كذبا أو كذب بآياته إنه لا يفلح المجرمون).

ومن سورة النمل الآيتان

١٠١و ١٠٢ يقول الله سبحانه:
(وإذا بدلنا آية مكان آية والله أعلم بما ينزل قالوا إنما أنت مفتر بل أكثرهم لا يعلمون، قل نزله روح القدس من ربك الحق ليثبت الذين آمنوا وهدى وبشرى للمسلمين) ومن سورة النمل يقول الله جل شأنه/ الآية ٦ (وإنك لتلقى القرآن من لدن حكيم عليم) فالآيات تدل نصا على أن القرآن الكريم الذى نتلوه هو كلام الله تعالى وإن الله سبحانه أنزل كلماته وآياته وهى التى يتلوها رسول الله صلى الله عليه وسلم والتى يتلوها اليوم- فالقرآن الكريم ليس فهما إنسانيا من رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم للوحى كما يؤكد المستأنف ضده فى كلامه وليس نصا بشريا، وليس منتجا ثقافيا ونسبة هذه الصفات للقرآن الكريم فيها رد للقرآن الكريم باكمله بوصفه كلام الله لفظا ومعنى ورد للآيات القرآنية التى تنص على أن الآيات بذاتها منزلة من الله سبحانه وتعالى كما يقول الحق تبارك وتعالى (لا تحرك به لسانك لتعجل به- إن علينا جمعه وقرآنه فإذا قرآناه فاتبع قرآنه) سورة القيامة الآيات ١٦، ١٧، ١٨.

ثم إن القرآن الكريم مقدس وصفه الله سبحانه بانه القرآن العظيم (سورة الحجر الآية ٨٧) ووصفه سبحانه (بل هو قرآن مجيد فى لوح محفوظ) سورة البروج الآيتان ٢١، ٢٢ ووصفه جل شانه فى سورة (ق) فى الآية الأولى (ق والقرآن المجيد) ووصفه بانه الحكيم (الر تلك آيات الكتاب الحكيم) سورة يونس الآية الأولى، ووصفه بانه شفاء ورحمة للمؤمنين (الآية ٨٢ من سورة الإسراء) ووصفه سبحانه (وانه لكتاب عزيز لا ياتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه تنزيل من حكيم حميد)سورة فصلت الآيتان/٤١-٤٢ كما وصفه سبحانه (إنه لقرآن كريم فى كتاب مكنون) سورة الواقعة- الآيتان ٧٧-٧٨ وانه هدى للناس، سورة البقرة الآية ١٨٥ ووصفه سبحانه بانه ص والقرآن ذى الذكر) سورة (ص الآية الأولى ووصفه جل شانه (الر تلك آيات الكتاب المبين) سورة يوسف الآية الأولى هذه صفات القرآن الذى أنزله سبحانه والذى يصفه المستانف ضده الأول بانه نص بشرى وانه (تأنن هكذا) وإنه فهم لرسول الله صلى الله عليه وسلم للوحى، والقول بغير هذا يؤدى إلى نوع من الشرك (هكذا) وإن النص أطلق على نفسه اسم القرآن.

٦- وإذا كان المستانف ضده توجه إلى العقيدة الإسلامية فى أصلها الأول وهو القرآن الكريم لماسبق أن أوردناه، كما توجه إلى جزء من أحكام العقيدة الواردة بالقرآن الكريم أيضا. فإنه اتجه إلى الشريعة ليوجه إليها الأقوال الآتية:

الخطاب الدينى ص ٣٧ يقول المستانف ضده: وإذا انتقلنا من مجال العقائد والتصورات إلى مجال الأحكام والتشريعات والأحكام والتشريعات جزء من بنية الواقع الاجتماعى فى مرحلة اجتماعية تاريخية محددة.

وفى ص ٦٠ من كتاب نقد الخطاب الدينى يقول: وإذا كان مبدأ تحكيم النصوص يؤدى إلى القضاء على استقلال العقل لتحويله إلى تابع يقتات بالنصوص ويلوذ ويحتمى فإن هذا ما حدث فى تاريخ الثقافة العربية الإسلامية.

ب- وفى قضية المطالبة بمساواة المرأة بالرجل فى الأحكام على خلاف ما ورد بالقرآن الكريم يقول المستانف ضده فى نفس الكتاب ص ٢٢٢.

أولا يتم الكشف عن المقصد فى قضية المرأة ومساواتها بالرجل خارج سياق الكشف عن حركة النص الكلية..

المقصد الكلى تحرير الإنسان الرجل والمرأة من أسر الارتهان الاجتماعى والعقلى، لذلك طرح العقل نقيضا (للجاهلية) والعدل نقيضا (للظلم) والحرية نقيضا (للعبودية) ولم يكن

يمكن لتلك القيم إلا إن تكون مضمرة مدلولا عليها، فالنص لا يفرد على الواقع ما يتساوق معه كليا بقدر ما يحركه جزئيا، ولعل مثار الاجتهاد قد تحدد الآن في مسألة ميراث البنات بل في كل قضايا المرأة المثارة في واقعنا.

ويوضح ما يقصده بصورة أكثر بيانا ص١٠٥ من نفس الكتاب فيقول.

وفي قضية ميراث البنات بل في قضية المرأة بصفة عامة نجد الإسلام أعطاها نصف نصيب الذكر بعد أن كانت مستبعدة استبعادا تاما وفي واقع اجتماعي اقتصادي تكاد تكون المرأة فيه كائنا لا أهلية له وراء التبعية الكاملة بل الملكية التامة للرجل أبا ثم زوجا:

اتجاه الوحي واضح تماما، وليس من المقبول أن يقف الاجتهاد عند حدود المدى الذي وقف عنده الوحي وإلا انهارت دعوى الصلاحية لكل زمان ومكان.

وحيث أن هذه العبارات التي صدرت من المستاذف ضده تدل نصا على أنه لايقبل أن يقف الاجتهاد عند حدود المدى الذي وقف عنده الوحي وإنما يجب أن يتطور الاجتهاد بالنسبة لهذه الأحكام المنصوص عليها ارتباطا بقياس مدى تطوير النص للواقع التاريخي والمعيار في ذلك المناحي الكلية للوحي. ومفهوم ذلك أن القرآن الكريم وإذا أعطى البنت نصف الذكر في الميراث بعد أن كانت لا ترث شيئا فالاتجاه هو اعطاؤها حقها ولكن لم يقرر القرآن الكريم ذلك حتى لا يصطدم بالواقع وإنما اكتفى بتحريك الواقع جزئيا ليكمل الناس باجتهادهم هذا الاتجاه لنهايته، وكذلك الشأن في حجب البنت لباقي الورثة، وكذلك في شهادة المرأتين لشهادة رجل واحد همه كله عدم تحكيم النصوص على نحو ما نقل الحكم عنه قبل.

وتورد المحكمة بعض الآيات قطعية الدلالة في ميراث الأنثى بالنسبة للذكر، وفي أن شهادة امرأتين تعادل شهادة الرجل الواحد من ذلك:

قول الحق تبارك وتعالى في سورة النساء من الآية التاسعة: (يوصيكم الله في أولادكم للذكر مثل حظ الانثتين) وفي الآية ١٢ من نفس السورة (ولكم نصف ما ترك أزواجكم إن لم يكن لهن ولد فإن كان لهن ولد فلكم الربع مما تركن من بعد وصية يوصيين بها أو دين، ولهن الربع مما تركتم إن لم يكن لكم ولد فإن كان لكم ولد فلهن الثمن مما تركتم).. ثم تأتي الآيتان التاليتان لهاتين الآيتين لتبين طبيعة هذه الأحكام (تلك حدود الله ومن يطع الله ورسوله يدخله جنات تجري من تحتها الأنهار خالدين فيها وذلك الفوز العظيم، ومن يعص الله ورسوله ويتعدى حدوده يدخله نارا خالدا فيها وله عذاب مهين) وعن شهادة المرأتين بالرجل يقول الحق تبارك وتعالى: (واستشهدوا شهيدين من رجالكم فإن لم يكونا رجلين فرجل وامرأتان ممن ترضون من الشهداء) سورة البقرة من الآية ٢٨٢.

وعن بعض الأحكام الواردة بالقرآن الكريم وهي ملك اليمين ووضع أهل الذمة في الإسلام والجزية نورد بعض عبارات المستاذف ضده من كتابه نقد النص الديني: ص ١٠٤.. تزييف يجمد النصوص كما يجمد الواقع بإلغاء حقائق التاريخ واللغة ومحاربة العقل الذي حرره الوحي وليس غريبا بعد ذلك كله أن يتعلم أبناؤنا في المدارس أن الإسلام يبيح امتلاك الجواري ومعاشرتهن معاشرة جنسية وأن هذه إحدى القرائن في العلاقة بالنساء إلى طريقة الزواج الشرعي مادام ذلك قد وردت به النصوص وليس غريبا أيضا في ظل عبودية النصوص أن يتعلموا أن المواطن المسيحي مواطن من الدرجة الثانية يجب أن يحسن المسلم معاملته. وفي ص ٢٠٥ من نفس الكتاب يقول:

«والآن وقد استقر مبدأ المساواة في الحقوق

والواجبات بصرف النظر عن الدين واللون والجنس لا يصح التمسك بالدلالات التاريخية لمسالة الجزية»..

إن التمسك من دلالات الحرفية للنصوص فى هذا المجال لا يتعارض مع مصلحة الجماعة فحسب، ولكن يضر الكيان الوطنى القومي ضررا بالغا، وأى ضرر أشد من جذب المجتمع إلى الوراء إلى مرحلة تجاوزتها البشرية فى نضالها الطويل من أجل عالم أفضل مبنى على المساواة والعدل والحرية. «المستانف ضده» فى العبارات يرى أن التمسك بالنصوص فى شأن الجزية يجذب المجتمع للوراء والذى وصل إلى عالم أفضل مما كان عليه فالتمسك بالدلالات الحرفية للنصوص هى فى نظره تمثل التخلف والعودة إليه بعد أن تقدمت البشرية إلى ما هو أفضل وهذا المعنى الحرفى لأقوال المستانف ضده يكرره فى ص ١٠٢ من نفس الكتاب:

«من الطبيعى بل والضرورى أن يعاد فهم النصوص وتأويلها بنفى المفاهيم التاريخية الاجتماعية الأصلية وإحلال المفاهيم المعاصرة والأكثر إنسانية وتقدما مع ثبات مضمون النص».

وحيث أن ما قرره المستانف ضده فى خصوص ملك اليمين يتعارض مع النصوص



القطعية الواردة بكتاب الله تعالى والتى يلزم اتباع حكمها إذا توافرت شروطها وانتفت موانعها أى إذا وجد ملك اليمين لأركانه الشرعية وشروطه وانتفت موانعه، فإن لم يجد مالك اليمين فلامجال لانطباق النص ومن الآيات القرانية التى تورد حكم ملك اليمين الآيات من ١ إلى ٧ من سورة المؤمنون، (قد أفلح المؤمنون الذين هم فى صلاتهم خاشعون والذين بالزكاة فاعلون والذين هم لفروجهم حافظون إلا على أزواجهم أو ما ملكت أيمانهم فإنهم غير ملومين فمن ابتغى وراء ذلك فأولئك هم العادون) أما ما أورده المستانف ضده عن معاملة أهل الذمة وما ورد بشأنهم من وجوب الجزية عليهم وأن القول بذلك يعنى جذب المجتمع للوراء إلى مرحلة تجاوزتها البشرية فى نضالها الطويل من أجل عالم أفضل، فهذا القول رد لآيات الله تعالى فى شأن الجزية ووصف لها بأوصاف قد يتحرج البعض من أن يصف بها كلام البشر وأحكامهم بل وهو قول يخالف ما أوجب القرآن الكريم والسنة النبوية من أحكام تمثل قمة المعاملة الإنسانية الكريمة للأقليات غير الإسلامية وهى معاملة يتمنى المسلمون فى العالم أجمع أن تعامل الدول غير المسلمة الأقليات الإسلامية بداخلها بمعشار أحكام الإسلام للأقلية غير المسلمة بدلا من المذابح الجماعية للرجال والنساء والولدان.

أما آية الجزية التى خرج عليها المستانف ضده وهى آية قاطعة الدلالة فهى الآية ٢٩ من سورة التوبة

(قاتلوا الذين لا يؤمنون بالله ولا باليوم الآخر ولا يحرمون ماحرم الله ورسوله ولا يدينون دين الحق من الذين أوتوا الكتاب حتى يعطوا الجزية عن يدهم وهم صاغرين).

ر- واستمرار من المستأنف ضده في رد أحكام القرآن الكريم يقول المستأنف ضده في كتابه مفهوم النص ص ٢١ ما يأتى:

فإذا نظرنا للإسلام من خلال منظور الثقافة تبدد ذلك الوهم الزائف الذى يفصل بين العروبة والإسلام.

والإسلام ينطلق من مجموعة من الافتراضات المثالية الذهنية أولها عالمية الإسلام من دعوى أنه دين للناس كافة لا للعرب وحدهم ورغم أن هذه الدعوى مفهوم مستقر في الثقافة فإن انكسار الأصل العربي للإسلام وتجاوزه للوثب إلى العالمية مفهوم- صلى الله عليه وسلم - للناس كافة «عامة» وليس لقريش وللعرب فحسب- والآيات التى تنص على ذلك منذ فجر الدعوى الإسلامية، بل كلها آيات من الصور المكية ونعرض بعض الآيات بترتيب نزولها كما قرر بذلك علماء علوم القرآن الكريم. يقول الله سبحانه في سورة القلم وهى السورة الثانية في النزول بعد سورة العلق (وإن يكاد الذين كفروا ليزلقونك بأبصارهم لما سمعوا الذكر ويتلون أنه لمجنون، وما هو إلا ذكر للعالمين) الآيتان ٥١-٥٢ وتتكرر الآية الثانية في العديد من السور- وفى سورة الأعراف الآية ١٥٨ يقول الحق تبارك وتعالى (قل يا أيها الناس إني رسول الله إليكم جميعا) ويقول الحق تبارك وتعالى في سورة الفرقان الآية الأولى: (تبارك الذى نزل الفرقان على عبده ليكون للعالمين نذيرا). ويقول جل شأنه في سورة سبأ الآية ٢٨ (وما أرسلناك إلا كافة للناس بشيرا ونذيرا ولكن أكثر الناس لا يعلمون). ويقول الله سبحانه في سورة الأنبياء الآية ١٠٧: (وما أرسلناك إلا رحمة للعاملين).

د- ويتجه المستأنف ضده أيضا للهجوم على النصوص بعامة لينفى عنها ثبات المعانى والدلالة وينفى عنها أيضا وجود عناصر ثابتة يقول المستأنف ضده في كتابه نقد الخطاب الدينى ص ٩٩: الواقع هو الأصل ولا سبيل لإهداره، ومن الواقع تكون النص (تكرر المحكمة أن المؤلف يطلق على القرآن الكريم: النص، والنصوص) ومن لغته وثقافته صيغت مناهجه.. فالواقع أولا والواقع ثانيا والواقع أخيراء وإهدار الواقع لحساب نص جامد ثابت المعنى والدلالة يحول كليهما إلى أسطورة وفى ص ٨٣ من نفس الكتاب يقول: وليس ثمة عناصر جوهرية ثابتة في النصوص، بل لكل قراءة بالمعنى التاريخى الاجتماعى جوهرها الذى تكشفه في النص.

وفى ص ١٠٣ من كتابه الإمام الشافعى.. يقول المستأنف ضده: وهذا يدل على أنه ليس لأحد دون رسول الله- صلى الله عليه وسلم - أن يقول لا بالاستبدال.. وإذا كان هذا الفهم.. ينطلق من موقف أيديولوجى واضح فإن هذا الموقف يعكس رؤية للعالم والإنسان تجعل الإنسان مغلولا دائما لمجموعة من الثوابت التى إذا فارقها حكم على نفسه بالخروج من الإنسانية، وليست هذه الرواية للإنسان والعالم معزولة تماما عن مفهوم الحاكمية في الخطاب الدينى السلفى المعاصر حيث ينظر لعلاقة الله بالإنسان والعالم منظور علاقة السيد بالعبد الذى لايتوقع منه سوى الإذعان ثم ينتهى المستأنف ضده إلى غايته من مؤلفه المذكور فيقول فيه ص ١١٠ وقد آن أوان المراجعة والانتقال إلى مرحلة التحرر لا من سلطة النصوص وحدها بل من كل سلطة تعوق مسيرة الإنسان في عالمنا علينا أن نقوم بهذا الآن وفورا قبل أن

يجرفنا التيار وهذا الذى صرح به المستانف ضده إنما يرد به قول الحق تبارك وتعالى فى آيات كثيرة عن عبودية الإنسان لله سبحانه وتعالى كما فى قوله تبارك وتعالى:

(وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون) سورة الذاريات الآية ٥٦. كما يرد الآيات الكثيرة التى تلزم الإنسان بطاعة ربه سبحانه وطاعة رسوله- صلى الله عليه وسلم - كما فى قول الحق تبارك وتعالى (فلا وربك لا يؤمنون حتي يحكموك فيما شجر بينهم ثم لا يجدو افى انفسهم حرجا مماقضيت ويسلموا تسليما) سورة النساء الآية ٦٥.

كما أن الذى أورده المستانف يرد به الآيات الكثيرة التى تفرض على الرسول صلى الله عليه وسلم وعلى سائر الأمة الإسلامية حكاما ومحكومين إلى يوم الدين، تفرض على الجميع الحكم بما أنزل الله سبحانه، وهل يكون إلا الحكم بالنصوص، من هذه الآيات ماورد بسورة المائدة بالآيتين ٤٩، ٥٠ يقول الحق تبارك وتعالى (وإن أحكم بينهم بما أنزل الله أن يصيبهم ببعض ذنوبهم - وإن كثيرا من الناس لفاسقون، أفحكم الجاهلية يبغون ومن أحسن من الله حكما لقوم يوقنون) وفى نفس السورة ينص الحق تبارك وتعالى على صفة من لم يحكم بما أنزل الله تبارك وتعالى وذلك فى الآيات ٤٤، ٤٥، ٤٧ (ومن لم يحكم بما أنزل الله فاولئك هم الكافرون).

«ومن لم يحكم بما أنزل الله فأولئك هم الظالمون) (ومن لم يحكم بما أنزل الله فاولئك هو الفاسقون).

هـ- وإذا كانت المحكمة قد أوردت بعض مقالات المستانف ضده فيما توصيف المذكور لبعض مؤلفاته (نقد الخطاب الدينى) يقول ص١٠

«فإذا كانت هذه الفصول الثلاثة قد سبق نشرها منفصلة. فإن وحدتها لا تكمل فقط فى وحدة الموضوع الذى يتناوله (وهو الخطاب الدينى) بل تتجلى بشكل أبرز فى كونها جزءا حيويا من منظومة أكبر هى منظومة العقل فى صراعه ضد الخرافة، والعدل فى صراعه ضد الظلم».

وحيث أن المحكمة تنتقل إلى كتابات المستانف ضده عن السنة النبوية القسم الثانى: ما يتصل بالسنة النبوية،ونقلا عن كتاب المستانف ضده: الإمام الشافعى وتاسيس الأيديولوجية الوسيطة العبارات الآتية:

ص٣٨: فى محاولة الشافعى ربط النص الثانوى بـ(السنة النبوية) بالنص الأساسى (القرآن... ص٣١ لايخلو بدوره من دلالة على طبيعة مشروع الشافعي المشروع الهادف إلى تاسيس السنة وفى ص ٣٩ يقول: فإن الوجه الثالث محل الخلاف وهو استقلال السنة للتشريع يكشف عن طبيعة الموقف الذى أهيل عليه تراب النسيان فى ثقافتنا وفكرنا الدينى، شيئا لا يتضمنه على وجه الاجمال والإشارة.

وفى ص ٤٠ يكرر المستانف ضده: وإذا كانت المحكمة هى السنة فإن طاعة الرسول المقترنة دائما بطاعة الله فى القرآن تعنى اتباع السنة (المستانف ضده هنا يورد رأى الشافعى) ولا يمكن الاعتراض على الشافعى بان المقصود بطاعة الرسول طاعته فيما يبلغه من الوحى الإلهى القرآن، لأنه قد جعل السنة وحيا من الله يتمتع بنفس القوة التشريعية والإلزام .. هكذا يكاد الشافعى يتجاهل بشرية الرسول تجاهلا شبه تام.

وفى ص ٤٢: ومعنى ذلك أن تاسيس مشروعية السنة بناء على تاويل بعض نصوص الكتاب- مثل تاويل الحكمة بانها السنة، وتاويل العصمة بانها انعدام الخطا مطلقا، لم يكن يتم بمعزل عن الموقف الأيديولوجى المشار إليه ولا يتبين هذا بشكل واضح إلا بيان الكيفية التى يساجل

بها الشافعي من لا يقبلون من السنة إلا ما وافق الكتاب.

وفي ص٥٥ : يوضح ما يراه المؤلف من دور الشافعي والدافع إليه: إن تأسيس السنة وحيا لم يكن يتم بمعزل عن الموقف الأيديولوجي الذي أسهمنا في شرحه وتحليله: موقف العصبية العربية القرشية التي كانت حريصة على نزع صفات البشرية عن محمد (صلى الله عليه وسلم) وإلباسه صفات قدسية الهية تجعل منه مشرعا وسبق أن قال هذا المعنى ص ٤٥ بألفاظ مقاربة.

وفي ص ٧٤- ٧٥ يقول المستأنف ضده: ولاشك أن قبول الشافعي للمراسيل.. كاشف عن طبيعة المشروع الذي يريد أن يصوغ الذاكرة على أساس الحفظ ومرجعية النصوص وبعد تدشين السنة نصا.

وفي ص ١١٠ يقول : هذه الشمولية التي حرص الشافعي على منحها للنصوص الدينية بعد أن وسع مجالها فحول النص الديني القانوني الشارح إلى الأصلي وأضفى عليه نفس درجة المشروعية.

وهذا الذي أورده المستأنف ضده عن السنة فيه رد لكثير من الآيات القرآنية الصريحة في وجوب الرجوع إلى السنة والوعيد لمن يخالفها يقول الله سبحانه: «ياأيها الذين امنوا أطيعو الله وأطيعوا الرسول وأولي الأمر منكم فإن تنازعتم في شئ فردوه إلى الله والرسول إن كنتم تؤمنون بالله واليوم الآخر ذلك خير وأحسن تأويلا» سورة النساء الآية ٥٩. فالرد هنا إلى كتاب الله سبحانه وإلى سنة الرسول صلى الله عليه وآله وسلم في حياته وبعد وفاته عليه وعلى آله الصلاة والسلام.

ويقول الله تبارك وتعالى: (وإذا قيل لهم تعالوا إلى ما أنزل الله وإلى الرسول رأيت المنافقين يصدون عنك صدودا) سورة النساء الآية ٦١ ثم يقسم الحق تبارك وتعالى على عدم إيمان من لم يحكم الرسول صلى الله عليه وسلم فيما نشب من خلاف وهذا هو التسليم الظاهر ثم لا يجد حرجا فيما قضى صلى الله عليه وسلم وهو التسليم باطنا بهذا الحكم، (فلا وربك لا يؤمنون حتى يحكموك فيما شجر بينهم ثم لا يجدون في أنفسهم حرجا مما قضيت ويسلمون تسليما) سورة النساء الآية ٦٥

والمحكمة لا ترى سعة حكمها ليحتوى أقوال علماء المسلمين باختلاف مذاهبهم ونحلهم على أن السنة وحي من الله تعالى وشرع منه في خصوص تشريع الأحكام لا في مجال الأمور الدنيوية والمعيشية وهي أقوال ترى المحكمة أن المستأنف ضده وهو أستاذ في علوم العربية والدراسات الإسلامية بإحدى الجامعات المصرية لا تخفى عليه، وتورد المحكمة بعضا من هذه الأقوال إقامة للحجة عليه إضافة لما سبق: يقول أبو بكر الجصاص من كبار علماء الحنفية وأئمتهم (قوله تعالى وما ينطق عن الهوى) يحتج من لا يجيز أن يقول النبي صلى الله عليه وسلم في الحوادث من جهة اجتهاد الرأى بقوله (إن هو إلا وحي يوحى) وليس كما ظنه لأن اجتهاد الرأى إذا صدر عن الوحي جاز أن ينسب موجبه وما أدى إليه أنه عن وحي أحكام القرآن ٣/٤١٣ ويقول السرخص من كبار فقهاء الحنفية (قد بينا أنه كان يعتمد الوحي فيما بينه من أحكام الشرع والوحي نوعان ظاهر وباطن.. وأما ما يشبه الوحي في حق رسول الله صلى الله عليه وسلم فهو استنباط الأحكام من النصوص بالرأى والاجتهاد فإنما يكون من رسول الله صلى الله عليه وسلم بهذا الطريق فهو بمنزلة الثابت بالوحي لقيام الدليل على أنه يكون صوابا لا محالة) فأصول الوحي ٢/٦٠-٦١. أما كلام فقهاء المالكية والشافعية والحنابلة في هذا الخصوص فقد نقل المستأنف ضده بعضا منه في كتابه عن الإمام الشافعي والاتفاق بينهم

على أن السنة وحى من الله تعالى أما أهل الظاهر فيقول ابن حزم (الوحى ينقسم من الله عز وجل إلى رسوله صلى الله عليه وسلم على قسمين : أحدهما وحى مألوف تأليفا معجز النظام وهو القرآن والثانى وحى مروى منقول غير مؤلف ولا معجز النظام ولا متلو- ولكنه مقروء وهو الخبر الوارد عن رسول الله صلى الله عليه وسلم وهو المبين عن الله عز وجل مراده هنا وقال الله تعالى (لا تبين للناس ما نزل إليهم) وجدناه تعالى قد أوجب طاعته هذا الثانى كما أوجب طاعة القسم الأول الذى هو القرآن ولا فرق) الأحكام فى أصول الأحكام ١٠٨/١. ويقول الشيعة (لا يختلف الشيعى عن السنى فى الأخذ بسنة رسول الله صلى الله عليه وسلم . بل يتفق المسلمون جميعا على أنها المصدر الثانى للشريعة، ولا خلاف بين مسلم وآخر فى أن قول الرسول صلى الله عليه وسلم سنة لابد من الأخذ بها) مقدمة المختصر النافع فى فقه الإمامية.

المرتد

وحيث أنه بالرجوع إلى المذهب الحنفى لمعرفة من يعد مرتدا لاعتبار أن الرجوع إلى المذهب المذكور هو الواجب عملا بالمادتين ٦ من القانون ٤٦٢ لسنة ١٩٥٥، ٢٨٠ من لائحة ترتيب المحاكم الشرعية والمادة ٦ المذكورة تقرر (تصدر الأحكام فى المنازعات المتعلقة بالأحوال الشخصية والوقف والتى كانت أصلا من اختصاص المحاكم الشرعية طبقا لما هو مقرر فى المادة ٢٨٠ من لائحة ترتيب المحاكم المذكورة) أما المادة ٢٨٠ من اللائحة فعباراتها (تصدر الأحكام طبقا للمدون من هذه اللائحة ولا يرجع الأقوال من مذهب أبى حنيفة ماعدا الأحوال التى ينص فيها قانون المحاكم الشرعية على قواعد خاصة فيجب فيها أن تصدر الأحكام طبقا لهذه القواعد) نجد الأمام أبو بكر الجصاص يقول فى أحكام القرآن ٢/٢١٣-٢١٤... وفى هذه الآية دلالة على أن من رد شيئا من أوامر الله تعالى أو أوامر رسوله صلى الله عليه وسلم فهو خارج عن الإسلام سواء رده من جهة الشك فيه أو من التسليم لأن الله تعالى حكم بان من لم يسلم للنبى صلى الله عليه وسلم قضاءه وحكمه فليس من أهل الإيمان. ويقول ابن تميم من الحنفية (الأشباه والنظائر) ٩٠/١٩٢: الكفر تكذيب محمد صلى الله عليه وسلم فى شئ مما جاء به من الدين ضرورة، ولا يكفر أحد من أهل القبلة إلا بجحود ما أدخل فيه، ويصير مرتدا بانكار ما وجب الإقرار به، أو ذكر الله تعالى أو كلامه.. بالاستهزاء، والاستخفاف بالقرآن أو المسجد أو ما يعظم كفر.. ورد النصوص كفر ويقول ابن عابدين فى حاشيته ٤١١/٤٠٩/٣ فى خصوص الزنديق (...لاعتبارهم أبطال الكفر والاعتراف بنبوة نبينا محمد صلى الله عليه وسلم.. فإن قلت كيف يكون معروفا داعيا إلى الضلال وقد اعتبر فى مفهومه الشرعى أن يطبق الكفر؟ قلت: لابعد فيه فإن الزنديق يموه كفره ويروج عقيدته الفاسدة ويخرجها فى الصورة الصحيحة وهذا معنى إبطان الكفر فلا يتنافى إظهاره الدعوى إلى الضلال وكونه معروفا بالإضلال .. ويجحدون الحشر والصوم والصلاة والحج ويقولون المسمى بها غير المعنى المراد والحاصل انه يصدق عليهم اسم الزنديق.

هذا هو مذهب الحنفية فى المرتد ولا توجد فيما اطلعت عليه المحكمة قول أو رأى يذهب إلى أن من ارتكب أحد الأفعال السابقة غير مرتد بل إن الإجماع انعقد على تكفير من واقع نص الكتاب الكريم وكذا من استخف بالقرآن أو بشئ أو جملة أو حرفا منه أو كذب شيئا منه وأثبته مانفاه أو نفى ماأثبته على علمه منه بذلك أو شك فى شئ من

ذلك فهو كافر عند أهل العلم بإجماع وكذا من سخر بالشريعة أو بحكم من أحكامها كان يسخر من الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر أو لم يقر بالأنبياء والملائكة فهو كافر اتفاقا «راجع تبصره الحكام- ٢-٢٨٧، الإعلام بقواطع الإسلام- ٣١-٦٤».

لما كان ما تقدم وكان الثابت مما أوردته المحكمة من تقول لأقوال المستانف ضده في مؤلفاته والتى أقر بها على نحو ما سلف أنه ارتكب الآتى على نحو مافصلته المحكمة فيما سبق:

١- كذب المستانف ضده كتاب الله تعالى بإنكاره لبعض المخلوقات التى وردت بالآيات القرانية ذات الدلالة القاطعة فى إثبات خلق الله تعالى لها ووجودها كالعرش والملائكة والجن والشياطين ورد الآيات الكثيرة الواردة فى شانها.

٢- سخر المستانف ضده من بعض آيات القرآن الكريم بقوله: «حول النص يقصد القرآن الكريم- الشياطين إلى قوة معوقة وجعل السحر أحد أدواتها» وسبق الإشارة إلى موضع هذا القول من مؤلفاته.

٣- كذب المذكور الآيات الكريمة وهى نص فيما تدل عليه بشأن الجنة والنار ومشاهد القيامة ويرميها بالأسطورية.

٤- يكذب المذكور الآيات القرآنية التى تنص أن القرآن الكريم كلام الله تعالى وتسبغ أفضل الصفات وأعظمها عليه فيقول أنه نص إنسانى بشرى وفهم بشرى للوحى.

٥- يرد المذكور آيات كتاب الله تعالى القاطعة فى عمومية رسالة الرسول سيدنا محمد صلى الله تعالى عليه واله وسلم للناس كافة عامة.

٦- وفى مجال آيات التشريع والأحكام يرى المستانف ضده عدم الالتزام بأحكام الله تعالى الواردة فيهما بعامة لأنها ترتبط بفترة تاريخية قديمة ويطالب بان يتجه العقل إلى إحلال مفاهيم معاصرة أكثر إنسانية وتقدما وافضل ما وردت بحرفية النصوص «كبرت كلمة تخرج من أفواههم إن يقولون إلا كذبا) سورة الكهف الآية ٥، وينفى عن النصوص وجود عناصر ثابتة بها، ويرد على وجه الخصوص النصوص المتعلقة بأحكام المواريث، والمرأة وأهل الذمة وملك اليمين الواردة بكتاب الله تعالى.

٧- وبعد أن عمق المستانف ضده هجماته وتكذيباته لكتاب الله تعالى اتجه إلى السنة النبوية الشريفة لينال منها قدر استطاعته فيردها كوحى من عند الله تعالى وكأصل للتشريع وأن القول بذلك يقصد منه تاليه (محمد صلى الله عليه وسلم) وبهذا يرد الآيات القرانية ويكفر بها الواردة فى حجيه السنة وفى أنها من وحى الله تعالى وإن اختلفت عن القرآن الكريم فى الصفة والأثر.

وحيث أن هذه الأقوال بإجماع علماء المسلمين وأئمتهم إذا اتاها المسلم وهو عالم بها يكون مرتدا خارجا عن دين الإسلام، فإذا كان داعية لها فإن بعض العلماء يسميه زنديقا فيكون أشد سوءا من المرتد، وكان المستانف ضده يعمل أستاذا للغة العربية والدراسات الإسلامية فهو يعلم كل كلمة كتبها وكل سطر خطه وما تعنيه هذه الكلمات وما تدل عليه هذه السطور وإن كان من المقرر أنه عند ظهور الألفاظ فلا تحتاج إلى نية ومن ثم يكون المستانف ضده قد ارتد عن دين الإسلام وإضافة لذلك فقد استغل وظيفته كاستاذ لطلبة الجامعة فاخذ يدرس لهم هذه التكذيبات لكتاب الله تعالى ويلزمهم بدراسة واستيعاب هذه المعلومات القاتلة بما حوته من الأوصاف البذيئة التى رأى بها كتاب الله تعالى وسنة رسوله صلى الله عليه وسلم، دون خوف من الله سبحانه ولا خوف من سلطة

حاكمة، وهؤلاء الشباب فى سن التشكيل والتأثير وخصوصا بمن يعتبرونهم قدوة لهم كأساتذتهم وترى المحكمة أن الكلية التى يدرس بها المستأنف ضده والجامعة مسئولان - عن هذه الكتب لأن هذه المؤسسات العلمية عندها من الوسائل وتستطيع أن تضع من التنظيمات ما يكفل منع هذه المؤلفات التى تحاول هدم أصول العقيدة الإسلامية وما هى بمستطيعة ولكنها تشوش عقول الشباب فى أصول عقيدتهم، وقد تدفع البعض إلى المروق عن الدين، وهذا إفساد للمجتمع وللشباب وللجامعة، والدين الإسلامى كما هو شامخ ثابت كما انزله الله سبحانه على رسوله صلى الله عليه وسلم ، لقد تعرض لكثير من هذه الفقاقيع من دسائس ابن سبا مرورا بزنادقة العصر العباسى وغيره من العصور والإسلام فى كتاب الله تعالى وفى سنة رسوله محمد صلى الله عليه وسلم، وفى الدول الإسلامية وفى قلوب المؤمنين باق مستمر ولو كره الكافرون، ولو كره المشركون . ولو كره المنافقون، وما أتاه المستأنف ضده ليس خروجا على كتاب الله تعالى وكفر به فحسب ولكنه أيضا خروجا على دستور جمهورية مصر العربية فى مواده الثانية والتى تنص



على أن الإسلام دين الدولة فالدولة ليست علمانية ولا ملحدة ولا نصرانية، وإذا كان دين الدولة الإسلام فإن الإعتداء على أصوله ومقدساته اعتداء على الدولة فى كيانها التى تقوم عليه وعقيدتها التى تدين بها، وأيضا خروج على المادة التاسعة من الدستور فيما نصت عليه من أن الأسرة أساس المجتمع وقوامها الدين، وخروج

على المادة ٤٧ من نفس الدستور التى تجعل حرية الرأى مكفولة ولكل إنسان التعبير عن رأيه فى حدود القانون، وهو لم يلتزم حدود القانون فيما كتبه لخروجه على قانون العقوبات فى هذا الشأن أما ما دفع به المستأنف ضده من أن من أتاه فى حدود البحث العلمى والاجتهاد الفقهى فهذا دفع ظاهر الفساد فإن من المعلوم لكل باحث ولو كان مبتدئا أن

للبحث العلمي أصوله وللاجتهاد الفقهي قواعده وشروطه، فإن انسلخ الباحث عن أصول العلم الذي يبحث فيه وإذا حاول هدم القواعد والشروط وإذا خرج عن التزامات البحث العلمي الحقة، فلا يسمى ما كتبه بحثا، ولا ما سطره اجتهادا، وبالنسبة للمستانف ضده فإنه يبحث في علوم القرآن في مفهوم النص ، ومفهوم النص بالمعنى اللغوي لأنه لفظ باللغة العربية يرجع في تحديده للغة العربية وهو اصطلاحي يرجع في تحديده لأهل العمل من العلماء في علوم القرآن وأصول الفقه ، ففي اللغة العربية من مادة: فهم، والفهم: هيئة للإنسان بها يتحقق معاني ما يحس ، وافهمته إذا قلت له حتى تصوره، فإذا انتقلنا إلى المعنى الاصطلاحي نجد أن بعضهم يحده بأنه التنبيه بالمنطوق المسكوت عنه، أي أن حكم النص قائم وهناك حكم آخر يؤخذ من هذا المنطوق يفهم منه ومنه مفهوم الموافقة ومفهوم المخالفة (راجع: الأحكام للآمدي/ ٣٢٨/٢ العدد في أصول الفقه(١٥٢/١-١٥٣) أما هدم النص ولدعوى التحرر من سيطرته وإنشاء مفاهيم عقلية لا يحدها نص ولا تلتزم بلغة فهذا ليس من صور البحث العلمي وخصوصا في مسائل العقيدة وعلوم القرآن . والاجتهاد لغة من بذل المجهد في طلب الشئ المرغوب إدراكه حيث يرجى وجوده أو يوقن وجوده فيه واصطلاحا: استنفاذ الطاعة في طلب حكم النازلة حيث يوجد ذلك الحكم. ومصادر الحكم الشرعي هي كتاب الله تعالى وسنة رسوله محمد صلى الله عليه وسلم إما نصا وإما اجتهادا فقهيا، فإذا خرج المستانف ضده عليهما كذبهما وردهما فلا يكون هذا اجتهادا. وهذا شأنه في مؤلفاته التي اطلعت عليها المحكمة على نحو ما قلت.

لما كان ذلك وكان من المقرر وفق مذهب الحنفية أنه إذا ارتد أحد الزوجين فإن كانت الردة من المرأة كانت فرقة وغير طلاق بالاتفاق في المذهب، وإن كانت الردة من الرجل فعند أبي حنيفة وابن يوسف وقعت الفرقة بغير طلاق- وهو الراجح بينما قال محمد هي فرقة بطلاق لهما إن الردة منافية للعصمة موجبة للعقوبة، والمنافي لا يحتمل التراخي فتبطل النكاح (الهداية وفتح القدير/ ٤٢٨/٣-٤٢٩) ولو تاب المرتد فإنه يثبت عليه بعض الأحكام كحبوط العمل وبطلان الوقف وبينونه الزوجة فلابد من عقد ومهر جديدين. إن ثبت التوبة وأرادا أن يعودا إلى بائنته. لما كان ما تقدم فإنه يتعين القضاء بالتفريق بين المستأنف ضده الأول وزوجته المستأنف ضدها الثانية لردته وهي مسلمة والمحكمة تهيب المستأنف ضده أن يتوب إلى الله سبحانه وأن يعود إلى دين الإسلام الحق الذي جعله الله نورا للناس وصراطا مستقيما يفوز به الإنسان سعادة الدنيا والآخرة بالشهادة والإيمان بما أوجب الله سبحانه الإيمان به والتبرؤ من كل الكتابات التي كتبها مما فيها من كفر وتكذيب لآيات الله تعالى ورد لأحكامه سبحانه وليكن في آخرين كانوا قد سلكوا مسلكه ثم تابوا إلى الله سبحانه قدوة له في ذلك.

الرد على حيثيات الحكم في قضية التفريق بين نصر وإبتهال

هذه فتوى وليست حكما

خليل عبد الكريم

أولا: الدفع ببطلان الحكم الطعين لأنه في حقيقته فتيا:

وضع فقهاء المسلمين حدودا بين المفتي والقاضي ويسمى في بعض كتب الفقه: الحاكم.

يقول شهاب الدين أبو العباس القرافي (يتبع الحاكم الحجاج والمفتي يتبع الأدلة - والمفتي لا يعتمد على الحجاج بل على الأدلة والأدلة: الكتاب والسنة ونحوهما والحجاج البينة) - من كتاب "الأحكام في تمييز الفتاوى عن الأحكام وتصرفات القاضي والأمام" تحقيق الشيخ محمود عرنوس - (أصدره مكتب نشر الثقافة الإسلامية بمصر - الطبعة الأولى ١٣٥٧هـ/١٩٣٨م.

أي أن القاضي يقيم حكمه على ما يقدمه إليه الخصوم في الدعوى من أدلة ثبوت ونفي مثل شهادة الشهود والاقرارات وإليمين.. الخ.

أما المفتي فيصدر الفتيا بما جاء في القرآن الكريم ثم السنة ثم اجماع الصحابة وأقوال أعيانهم مثل الراشدين ثم اراء شيخ المذهب وهكذا دونما حاجة إلى شئ اخر.

ويمضي القرافي في تبيين طبيعة عمل كل منهم فيقول "(حكم الحاكم: (القاضي) ليس خبرا يحتمل التصديق والتكذيب بل انشاء لا يحتملها فانه إلزام أو آذن ومن انشأ إلزامه على غيره أو على نفسه أو أذن لغيره في فعل لا يقال له صدقت ولا كذبت) ص٩ من المصدر السابق، بينما (الأفتاء هو بيان حكم المسئلة) كما عرفها الشريف الجرجاني في كتابه "التعريفات"، وحكم المسئلة هو ما هي عليه من حل أو حرمة أو كراهية أو ندب.. بالرجوع إلى الكتاب والسنة.. الخ.

ومن هناك فان (العبادات كلها على الاطلاق لا يدخلها الحكم البتة بل الفتيا) ص ٤٨ من كتاب "الفروق" للقرافي - المجلد الرابع - بيروت - دون تاريخ نشر.

ويضيف ابن الشاط (ال ش ا ط) رحمه الله تعالى أ نه قال (ويلحق بالعبادات أسبابها) ص٩٠ من كتاب "تهذيب الفروق" لمفتي المالكية الشيخ محمد حسين على هامش الفروق، ولا يتعرض القاضي أي الحاكم للفتوى وإلا بطل عمله لأنه تعدى اختصاصه يقول ابن حجر المكي الهيمي (أن لأصحابنا وجها أن القاضي ليس له أن يفتي في الأحكام)

مذكرة الأستاذ خليل عبد الكريم المحامي
الشق الفقهي في الرد على الحكم الصادر في الاستئناف ٣٨٧ لسنة ١١١ ق القاهرة: ١٩٩٥

ص١٦ من كتاب "الإسلام بقواطع الإسلام"، ولقد ذكر الشيخ سراج الدين عمر البلقيني واقعة تؤكد ذلك قال طيب الله ثراه (ولقد عجبت من قاضي حضر عند سلطان ووقع الكلام في صحة اقامة الجمعة في جامع بناه ذلك السلطان فلما تكلموا في الخلاف قال القاضي: نحكم بصحة اقامة الجمعة فيه، وهذا كلام باطل إذ لا يتصور أن يدخل ذلك ولا نحوه تحت الحكم استقلالا ولا تضمنا) ص٩١ من "التهذيب" لشيخ المالكية – مصدر سابق، أي لا صراحة ولا ضمنا.

والعقائد أسبق في الرتبة من العبادات وأسبابها لأنها الأساس الذي تبنى عليه العبادات وبدونها تعدو باطلة، وكون المسلم مرتدا أو غير مرتد يدخل ضمن الاعتقاديات وبالتالي فهو أمر يندرج في وظيفة المفتي لا الحاكم- (القاضي) وليس صحيحا ما جاء في الحكم الطعين ص٦ (الردة يفصل في شأنها القاضي والمفتي) فعلاوة على أنه لم يذكر مرجعه أو مصدره أو سنده في ذلك فا نه مخالف ومناقض تماما لما ذهب عليه أعيان الفقهاء بل وعامتهم كما أوضحنا ونزيده تاكيدا وتوثيقا فيما سيجيء بعد.

فان تجاوز القاضي أعني الحاكم حدوده وتعدى طوره وتخطى قدره وافتى في مسالة اعتقادية فحكمه باطل مردود عليه لأنه (المسألة الاعتقادية) لا تنضوي تحت مفهوم الحكم لا صراحة ولا ضمنا أو بتعبير السراج البلقيني "لا استقلالا ولا تضمنا" ومن ثم فان تعرض الحكم المطعون إلى عقيدة أ.د. نصر أبي زيد باطل في نظر الشريعة والفقه معها.

ونزيد الأمر توضيحا فنقول:

القضاء هو الفصل في خصومات الناس بشأن المصالح الدنيوية لا المصالح الأخروية، بدأ ذلك مبكرا مع الرسول عليه الصلاة والسلام فانه عندما كان يقول كلمته في نزاع دنيوي يوصف ذلك بأنه "قضاء" منه، وهناك كتب عديدة خصصت ل "أحقية الرسول" وأوضح فقهاء الإسلام عبارة: مصلحة دنيوية أو مصالح الدنيا توضيحا يد فع كل لبس ويزيل كل شك (وقولي لأجل مصلحة دنيوية أو مصالح الدنيا – احتراز من العبادات : الفتوى بتحريم السباع وطهارة الأواني وغير ذلك مما لا يكون اختلاف المجتهدين فيه للدنيا بل للأخرة بخلاف الاختلاف في: العقود والرهون والأوقاف ونحوها إنما ذلك لمصالح الدنيا) ص٥١ من "الفروق" للقرافي – مرجع سابق.

ويوضح القرافي في كتابه "الأحكام" أن المقصود أي الغاية من قضاء القاضي أو حكم الحاكم تبصيره (انما هو سد باب الخصومات ودرء الظلمات) ص١١، ومن هنا فإن (الحاكم منشئ والمفتي مخبر محض) ص٥٤ من "الفروق" للقرافي، والحكم (أخبار مالها الأنشاء والالزام أي التنفيذ والامضاء ص٨٩ من "التهذيب" مصدر سابق. فإذا طبقنا هذه المبادئ المستقرة لدى جميع مذاهب أهل السنة نجد أن ما انتهى إليه الحكم المطعون بداية من وسط الصفحة الثالثة والعشرين من نسبة سبعة أمور إلى د. نصر انتهى فيها إلى أنها خروج على كتاب الله وكفر به.. هذه فتوى وليست حكما واصدار الفتاوى من اختصاص المفتي وحده كما أن اصدار الأحكام من اختصاص القاضي (الحاكم) وحده – وبناء على هذه الفتوى التي لا يملكها الحكم الطعني في نظر صحيح الفقه انتهى إلى التفريق بينه وبين زوجته وهذا الشق وإن كان يعتبر حكما إلا انه توصل إليه عن طريق اصدار الفتوى

التى لا يملكها والتى يلحقها البطلان ويحوطها من كل جانب بميزان الفقه القويم وإذ أن العلة تدور مع المعلول وجودا وعدما فان هذا الشق أعنى الخاص بالتفريق بين الطاعنين يعدو معدوما لأنه لولا تلك الفتوى الباطلة ما استطاع الحكم أن يقضى بالتفريق.

قدم الحكم الطعين بنفسه وبيده الدليل القاطع على أنه فتيا وليس حكما ذلك أنه فى نهاية الصفحة الخامسة والعشرين أورد ما يلى (والمحكمة تهيب بالمستانف ضده أن يتوب إلى الله تعالى وأن يعود إلى الأسلام الحق..).

ولقد أطبق أئمة الفقه على انه (فإذا قال الحاكم (القاضى): الأحسن لك أن تفعل أو يكره لك أن تفعل فانه فتوى من الحكم لا حكم) ص١٢ من كتاب "الأحكام" لشهاب الدين القرافى - مصدر سبق ذكره.

ومع ذلك كله فان الحكم لا يملك أدوات الفتوى وليس مؤهلا لها، قد يكون خليقا وجهبذا فى القانون الوضعى أما فى الفقه الإسلامى لدرجة أن يصدر فتوى فليس له ذلك (أجمع الفقهاء على أن المفتى يجب أن يكون من أهل الاجتهاد، كذا فى الظهيرية ا.هـ.) ص٣٠٨ من المجلد الثالث من الفتاوى الهندية "العالم كيرية" فى مذهب الإمام الأعظم أبى حنيفة النعمان، الطبعة الثالثة ١٣٩٣هـ/١٩٧٣م مصورة بالأوفست من الطبعة الثانية الصادرة من المطبعة الأميرية بـ بولاق مصر المحمية سنة ١٣١٠هـ - دار المعرفة - بيروت - لبنان، كما أن المفتى ينبغى أن يكون عدلا عالما بالكتاب والسنة واجتهاد الرأى (وقد استقر رأى الأصوليين على أن المفتى هو المجتهد، فاما غير المجتهد ممن يحفظ أقوال المجتهدين فليس بمفت) ذات

الصفحة من المصدر السابق.. لقد خاض الحكم المستانف فى مسئلة على قدر عظيم من الخطورة وهى تكفير أستاذ علوم القران بـ كلية آداب القاهرة دون أن يكون مؤهلا للفتوى، فهل الذى أصدر الفتيا التى لبست رداء الحكم حافظا لكتاب الله ويعرف ناسخه من منسوخه ومحكمه من متشابهه ويعرف السنة النبوية معرفة أحاطة مطلعا على الصحاح والمسانيد والجوامع والمصنفات والمستدركات عالما بناسخ الأخبار من منسوخها والمتواتر منها والمشهور والصحيح والحسن والموقوف والمتصل والمنقطع والضعيف والموضوع مدركا أحوال الرواة وما يعتريهم من جرح وتعديل.. الخ - وهل هو فقيه بالمذهب الحنفى الذى عليه مدار قضاء أحوال النفس فى مصر - واطلع على اراء شيخ المذهب أبى حنيفه وتلاميذه أبى يوسف ومحمد حسن الشيبانى وزفر ابن الهذيل واللؤلؤى والقى نظرة ولو عابرة ولا نقول دراسة مستانية على كتب "ظاهر الرواية"، ثم المختصرات والمتون والشروح التى تنضوى على فقه الدور الثانى ثم الفتاوى والواقعات التى تمثل الدور الثالث (من أدوار الفقه الحنفى المعروفة).

نحن نترك جواب ذلك صراحة لأنه معروف.

ولكن الذى يقع فى دائرة الضوء هو أن الفقهاء قالوا (وإن لم يكن من أهل الاجتهاد يستفتى فى ذلك فيأخذ بفتوى المفتى ولا يقضى بغير علم ولا يستحى من السؤال) ص٣١٤ من المجلد الثالث من الفتاوى العالم كيرية "الهندية" - مصدر سابق، وأكدوا أنه على المفتى: (لذلك أن يكثر من حفظ فتاوى المقتدى بهم من العلماء وينظر ما وقع له: هل هو من



جنس ما أفتوا فيه بالكفر أو من جنس ما أفتوا فيه بعدم الكفر فيلحقه بعد امعان النظر وجوده الفكر بما هو جنسه، فإن أشكل عليه أو وقعت المشابهة بين أصلين ولم تكن له أهلية النظر فى ذلك لقصوره وجب عليه التوقف، فهذا هو الضابط لهذا الباب) "الفروق" للقرافى - المجلد الرابع، ص١٣٣.

ان ما يكشف - بطريق الجزم - عن المستوى "الفقهى" للحكم الطعين هو ما جاء به (وحيث أن هذه الأقوال باجماع علماء المسلمين وأئمتهم.. الخ) إذ لا تدرى كيف أتيحت للحكم الطعين الفرصة والامكانيات والوقت والجهد ليطلع على أقوال جميع علماء المسلمين وأئمتهم؟ ان الدارس المبتدئ للفقه الإسلامى وتاريخه واصوله يعرف أن هناك فقه ما قبل المذاهب وهو يمثل فقه "التابعين" ثم هناك فقه المذاهب الأربعة المعروفة ويجانبها ما لا يقل عن عشرين مذهبا درست ولكن فقهها بقى مدونا فى بطون الكتب ومن أشهر أئمتها: سفيان الثورى والأوزعى وداوود الظاهرى وابن جرير الطبرى والليث بن سعد. وهناك فقه الشيعة: الزيدية والأثنى عشرية الجعفرية والاسماعيلية بالاضافة إلى فقه الخوارج وما زال معمولا به فى بعض البلاد مثل عمان. فهل اطلع الحكم الطعين على فقه هؤلاء جميعهم ليدعى فى ثقة يحسد عليها أن الأقوال التى أوردها هى بإجماع علماء المسلمين وأئمتهم - ومن له أدنى المام بالف باء الفقه وأصوله وتاريخه يعرف - لا نقول يعلم - مجرد معرفة أن مسألة الاجماع ذاتها عليها خلاف حاد سواء فى مشروعية الاجماع ذاته أو فى انعقاده حتى فى عصر الصحابة أو فى حجيته ومدى الزاميته، ومما يؤسف له أن الحكم المطعون عجز عن تقديم مصدر واحد يؤيد به وجهة نظر من ذلك الذى - أجمع عليه الأئمة!!! وعسى أن تثبت هذه

الجزئية البالغة الدلالة مدى مبلغ الحكم الطعين من الفقه والعلم، وكيف أنه حتى فى مجال الفتيا لم يكن من رجالها ولا أهلية له فى اصدارها.

ثم ننتهى من ذلك كله إلى أن الحكم المطعون فيه وأن لبس زى الحكم هو فى حقيقته فتيا وأكثر من هذا أنها صدرت ممن لا يملك حق اصدارها لافتقاره إلى الصلاحية. لذلك وبالتالى فان البطلان يعتورها ويحيط بها من كل أقطارها، ويلحق بها النتيجة التى تفرعت عنها وهى التفريق بين الطاعنين.

ثانيا: الحكم المطعون عليه لم يقم على أى بينة شرعية:

فى مسند الأمام البيهقى عن ابن عباس رضى الله عنهما عن رسول الله صلى الله عليه وسلم وحسنه النووى أنه قال: "لو يعطى الناس بدعواهم لادعى رجال أموال الناس ودماءهم، لكن البينة على من أدعى واليمين على ما أنكر" أورده الامام حافظ الدين محمد بن شهاب الكردرى الحنفى المعروف بـ ابن البزاز فى "الفتاوى البزازية" فى كتاب (باب) الدعوى. وقال النووى صاحب الأربعين: روى هذا الحديث البخارى ومسلم فى صحيحهما مرفوعا من رواية ابن عباس.

وهو قاعدة كلية من قواعد القضاء فى الإسلام رسا عليها السلف والخلف، والبينة هى الحجة الظاهرة والدليل القاطع وتقع على عاتق المدعى أى رافع الدعوى، لأنه يدعى خلاف الظاهر، والاستثناء الذى نص عليه الفقهاء منها هو أن ما يدعيه المدعى لا يعلم الا من جهته فحسب أى وحده دون سواه مثل: دعوى المرأة انقضاء عدتها، وادعاء المودع لديه تلف الوديعة فى يده، ودعوى السفيه التوقان إلى النكاح مع القرينة.. الخ، وبداهة فان هذه الدعوى لا تلج هذا الاستثناء ومن ثم تلزم فيها البينة وهى هنا إما: الاقرار أو شهادة الشهود ولا ثالث لهما.

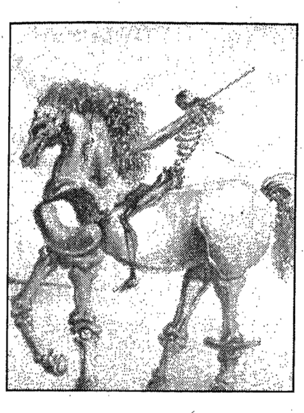
الإقرار: شرعا هو (إخبار بحق عليه للغير) "شرح الدر المختار" للحصكفى - الجزء الثانى - كتاب أى باب الإقرار و(أما ركنه فقوله: لفلان على كذا أو ما يشبهه، لأنه يقوم به ظهور الحق لا انكشافه) "الفتاوى الهندية فى مذهب الامام الأعظم ابو حنيفة" - المجلد الرابع - كتاب - باب "الإقرار" - مصدر سبق ذكره وفى الكافى (أن حكمه ظهور المقربة لا ثبوته) وهو فى حال الصحة والمرض سواء إلا مرض الموت ففيه تفضيل لا مجال لذكره هنا، وما جاء فى التعريف: (بحق عليه للغير) ليحترز به من الأنكار ولسد باب الشهادة إذ لا شهادة معه، ولا موجب هنا لبيان اقرار الولى أو الوكيل لعدم الحاجة، ولا لبيان اقرار الغير على الغير لأن هذا بالشهادة أشبه فضلا عن عدم المناسبة، هذا الموجز عن "الإقرار" كما عرفه الفقه يكفى لأن يثبت أن الكتب التى قدمها رافعوا الدعوى ونسبوها إلى أ.د. نصر حامد أبى زيد لا تعتبر فى نظر صحيح الفقه اقرارات.

أما عن الشهادة : فيقول شمس الأئمة السرخسى رحمه الله تعالى إن (اشتقاق الشهادة من المشاهدة وهى المعاينة، فمن حيث أن السبب المطلق للأداء المعاينة سمى الأداء: شهادة وإليه أشار النبى صلى الله عليه وسلم فى قوله للشاهد: إذا رأيت مثل الشمس فاشهد وإلا فدع. ومن حيث أنه يحضر مجلس القضاء للأداء يسمى شاهدا) كتاب "المبسوط" لشمس الإئمة السرخسى - المجلد الثامن - كتاب أى باب الشهادات.

وذكر الحصكفى أن للشهادة نيفا وعشرين شرطا ما بين شرط تحمل وشرط أداء.. وأهمها أداؤها بالطلب ولو حكما أمام القاضى وركنها لفظ أشهد لا غير لتضمنه معنى مشاهدة وقسم وأخبار للحال فكأنه يقول: أقسم بالله لقد اطلعت على ذلك وأنا أخبر به) شرح الدر المختار - مصدر سابق ويقول الشيخ محمد حسين مفتى المالكية (والأصل فى الشهادة العلم واليقين لقوله تعالى عن أخوة يوسف عليهم السلام: وما شهدنا الا بما علمنا، وقوله عليه السلام: على مثل هذا - أى مثل الشمس - فاشهد، فهذا ضابط ما يجوز التحمل فى الشهادة) "تهذيب الفروق على هامش الفروق" المجلد الرابع - مصدر سابق، والشهادة تكون على وقائع رآها أو سمعها الشاهد بنفسه ولا تكون مجرد آراء أو أفكار أو تظننات أو توسمات.. الخ (لأن الشهادة بغير الجزم لا تجوز) "تهذيب الفروق" - مصدر سابق.

وفى "باشباه" لابد لدعوى الحسبة من شهود - هذا مع التأكيد على أننا لسنا بصدد دعوى حسبة ولكننا نقول ذلك من باب الفرض الجدلى حتى نسد على رافعى الدعوى والحكم المنقوض الذى تابعهم فيها باب المماحكة - قال: (إذا أخر شاهد الحسبة شهادته بلا عذر مقبول ترد. أ.هـ).

ومفهوم الموافقة لعبارة الأشباه أن دعوى الحسبة لابد لها من شهود حتى أنه لو تأخر شاهدها فى أدائها دون عذر يقبله الحاكم(=القاضى) ترد الدعوى ومن ثم لا يتصور الفقه الحنفى خاصة والفقه عامة قيام دعوى حسبة بلا شهود. ولو أن فقيها من السلف طرق سمعه أن دعوى حسبة قضى فيها القاضى دون



سماع شهود ودون اقرار من المدعى عليه لاعتراه الذهول.

و(حكمة حضور الشهود أمام الحاكم أى القاضى هو التأكد من اتفاقهم فى المكان والزمان والإنشاء والإقرار فإن اختلفوا فى شئ واحد لا تقبل شهادتهم وعليه أجمع الإمام الأعظم وصاحباه. أ.هـ).

(الفتاوى الخانية أو فتاوى قاضى خان فخرا الملة الأورجندى - الجزء الثانى - مطبوع على هامش الفتاوى العالم كيرية) وكذا التفسير وايضاح تفسيرا يطمئن إليه وجدان القاضى (وفى الصغرى: شهد أحدهما مفسرا والثانى على شهادته أو مثل شهادته لا تقبل، ولو قال: أشهد مثل شهادة صاحبى لا يقبل عند الخصاف (ال خ ص ا ف) .أ.هـ) من المجلد الثانى من "الفتاوى البزازية" مرجع سابق ذكره.

إذن فان ما قدمه رافعو الدعوى من

مكتوبات نسبوها إلى بعض الدكاترة والمشيخة طعنا فى تأليف أ.د. نصر أبى زيد لا تعتبر فى ميزان الشرع أو الفقه شهادات بأى صورة من الصور ولعلهم استشعروا ذلك لأن من بين طلباتهم كان إحالة الدعوى إلى التحقيق لاثبات دعواهم بشهادة الشهود، بأن ذلك فى مذكراتهم وعلى لسانهم فى محاضر الجلسات.

نخلص من ذلك كله أن محكمة استئناف القاهرة - د ١٤ أحوال شخصية أصدرت حكمها المطعون على خلاف ما يقضى به شرع الله تبارك وتعالى وعلى ما استقر عليه الفقه الإسلامى، إذ لم يقدم لها اقرار من المدعى عليه ولم تسمع شهودا أى قضت بلا بينة وهذا وحده كاف لنقض الحكم من أساسه.

ثالثا: خالف الحكم الطعين ما استقر عليه الفقه الحنفى خاصة وسائر المذاهب عامة عندما نسب الردة والخروج عن الإسلام للطاعن الأول:

إن (أحدا لا يجهل تحريم إيذاء المسلم سيما بهذا اللفظ القبيح: الكفر) كتاب "الإعلام بقواطع الإسلام" لإبن حجر المكى الهيتمى - ص١١ - طبعة دار الشعب بمصر ١٤٠٠هـ: ١٩٨٠م، وسنشير إليه فيما يلى بكلمة "قواطع".

وقد صح عن الرسول صلى الله عليه وسلم أنه قال: "إذا قال الرجل لأخيه يا كافر فقد باء بها أحدهما"، واعتمد ذلك المتأخرون ك: ابن الرفعة والقمولى والتتائى والأذرعى وأبى زرعة وصاحب الأنوار، والرافعى والمتولى ووافقهم عليه جمع من الأكابر والأصحاب منهم:

الأستاذ أبو اسحق الاسفراييني والحليمى والشيخ نصر المقدسي والغزالى وابن دقيق العيد. (قواطع) ولذا فإن (من مادح أهل السنة والجماعة انهم يخطئون ولا يكفرون) ص٢٣٠ من كتاب "شرح الفقه الأكبر للأمام الأعظم، أبى حنيفة النعمان" للملا على القارى - الطبعة الأولى ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م - دار الكتب العلمية / بيروت لبنان.

ويلزم لتكفير المسلم أن يتفق جميع علماء المصر على ذلك وان ما قاله هو كفر بواح لا شبهة فيه ولا شك يحوطه ولذا ف (أنه لا يفتى بالكفر بشئ منها (ألفاظ أو أقوال الكفر) إلا فيما اتفق عليه المشايخ.. وقال فى البحر الزمت نفسى الا أفتى بشئ منها) ص١١٣ من الجزء الثانى من "شرح الدر المختار" والذى ألزم نفسه بالا يفتى بشئ منها (فتوى الكفر) هو الفقيه ابن نجيم صاحب المؤلف الشهير فى الفقه الحنفى "البحر الرائق شرح كنز الدقائق" وهو مشهور بلقب (أبى حنيفة الثانى)، والنص قاطع على أن الفتوى بالكفر يلزم لها اتفاق المشايخ ولا يفتى بها واحد بمفرده مهما كانت مكانته العلمية.

وضع الفقه الإسلامى عامة والحنفى خاصة ضوابط دقيقة فى موضع تكفير المسلم نظرا لخطورته ولجسامة النتائج التى تترتب عليه، وحتى لا يستسهله الخصوم ويشهروه فى وجوه بعضهم ونذكر فيما يلى أهم تلك الضوابط مع التركيز منعا للإطالة والاملال، وقبل أن نشرع فى تبيانها يهمنا أن ننبه إلى نقطة على درجة وفيرة من الأهمية وهى أن كثيرا مما يرد فى كتب الفقه فى خصوصية التكفير لا يقصد بذاته إنما (ذلك للتخويف والتهويل لا لحقيقة الكفر) البحر الرائق - لـ ابن نجيم "أبى

حنيفة الثاني" الجزء الخامس - ص١٢٩. ويؤكد الامام الملا على القارى هذه الحقيقة بصورة جلية فيقول (فلا يفيد قول بعضهم.. إنما ذكروه بناء على الأمور التهديدية والتغليظية) ص٢٢٩ من شرحه لكتاب الفقه الأكبر للامام الأعظم أبى حنيفة - مصدر سابق ولكن قليل البضاعة من الفقه يختلط عليه الأمر فيتوهم أن المقصود منها هو التكفير ولكن على خلاف ذلك.

من أهم تلك الضوابط:

أ- متى يزول الإسلام عن المسلم:

الإسلام لبن عظيم متى اعتنقه الشخص تمكن من نفسه ومن العسير أن يخلع منه أما الإقدام على تكفيره (فسببه الجهل بالأحكام وبمدلولات الألفاظ ويندر وقوع المعنى المكفر من أحد المسلمين) ص١٦ - قواطع، ويؤكد الإمام ابن نجيم فينص على أن (الإسلام الثابت لا يزول بشارع.. الإسلام يعلو وينبغى للعالم (ولم يقل القاضى أو الحاكم) إذا رفع إليه هذا أن لا يبادر بتكفير أهل الإسلام وفى الفتاوى الصغرى: الكفر شئ عظيم فلا أجعل المؤمن كافرا متى وجدت رواية أنه لا يكفر) البحر - الجزء الخامس - ص١٢٩، ولا نرفع إيمان مسلم إلا بدليل قاطع مانع لا لبس فيه ولا غموض (ومن قواعده أن معنا أصلا محققا وهو الإيمان فلا نرفعه إلا بيقين مثله مضاد) ص٢٩ قواطع. وإذا كان كلام المسلم يحمل عدة وجوه فحتم لازم أن نغلب الوجه الحسن الذى يدل على الإسلام حتى ولو كان أضعف من الوجوه التى تحمل الكفر وان تعددت (والذى تحرر أنه لا يفتى بتكفير مسلم أمكن حمل كلامه على محمل حسن أو كان فى كفره اختلاف ولو رواية ضعيفة وعلى هذا أكثر وجوه التفكير.. ولقد ألزمت نفسى ألا أفتى بشئ منها) البحر - جـ٥ ص١٣٤، ولا مجال البتة للفحص عن النيات بل الأمر يتعلق بالظواهر (المدار في الحكم بالكفر على الظواهر ولا نظر للمقصود والنيات ولا نظر لقرائن حاله) ص٦٥ - قواطع، حتى قرائن الأحوال لا تاثير لها والمعول عليه وجود الإمارات القاطعة والعلامات الغارقة التى لا غموض فيها ولا إبهام (ان المراد بعدم تكفير أحد من أهل القبلة عند أهل الإسلام انه لا يكفر ما لم يوجد شئ من امارات الكفر وعلاماته ولم يصدر عنه شئ من موجباته) شرح الفقه الأكبر للإمام الأعظم - الملا القارى ص٢٣٠ مصدر سابق فالمجمع عليه إذن (أن التكفير إلا يصح إلا بقاطع رسمى) ابن الشاطر فى "ادرار الشروق على أنوار الدوق" ص١٣٣ - مصدر سابق.

ب- كيفية تحول المسلم إلى كافر.

لا يخرج المسلم من إسلامه وإيمانه إلا من الباب الذى ولجه وهو التصديق بالإسلام واليقين به أى يخلع عنه اليقين بصورة لا يختلف عليها اثنان وهو المعيار الذى وضعه شيخ المذهب الحنفى الإمام الأعظم أبو حنيفة - عطر الله مثواه - وسار عليه من بعده تلاميذه وأتباعه.. (وقد قال الإمام الأعظم أبو حنيفة رحمه الله: لا يخرج أحد من الإيمان إلا من الباب الذى دخل فيه، والدخول بالإقرار والتصديق وهما قائمان) ص٣٣٥ من "الفتاوى البزازية" مصدر سابق ذكره، ومعرفة القصد

والنية مقياس ضرورى لنسبة الكفر إلى المسلم من عدمه وهو عكس ما ذهب إليه الحكم الطعين مجاراة منه لرافعى الدعوى ولو إنها ليست النقطة الوحيدة التى جاراهم فيها بل هو اغترف من كلامهم الباطل الكثير (.. فى الجامع الصغير إذا أطلق كلمة الكفر عمداً لكنه لم يعتقد الكفر قال بعض أصحابنا: لا يكفر، لأن الكفر يتعلق بالضمير ولم يعقد الضمير على الكفر أ.و.) - البحر - جزء/٥ - ص١٣٤، لذا نجد مسلما يتفوه بكلمة تقطع بالكفر ومع ذلك فان مشيخة الفقهاء أفتوا بعدم تكفيره لأنه لم يعتقد الكفر ولم يجمع ضميره عليه، وأ.د. نصر ليس فى كتاباته سواء التى قدمها المطعون ضدهم ولا غيرها نطق بالكفر أو حتى تلميح به لا من قريب ولا بعيد ومن ثم لم يعقد قلبه على شئ منه وترتيبا على ذلك فإن نسبة الكفر إليه باطلة وعقد النية وجمع القلب على الكفر مما يندر وقوعه من مسلم خالط الإسلام قلبه (ويندر وقوع المعنى المكفر من أحد من المسلمين) ابن حجر المكى ص١٦ قواطع والكفر والإيمان لا يتساويان، الإيمان هو الأصل والأساس والركيزة أما الكفر فهو طارئ وعارض ومساواة الطارئ العارض بالثابت المركوز فى الفطرة، خلط فى الرأى وخلل فى التفكير واهدار للمنطق (وفى جامع الفصولين روى الطحاوى عن أصحابنا: لا يخرج من الإيمان إلا جحود ما أدخله فيه ثم ما تيقن أنه ردة يحكم بها به (عليه) وما يشك أنها ردة لا يحكم بها.. إذ الإسلام الثابت لا يزول بشك) ص١٣٤ ج٥ من البحر لابن نجيم - ابى حنيفة الثانى، ولهذا كان رأى أبى حنيفة شيخ الأحناف ألا يكفر أحدا من أهل القبلة (وفى المنتقى عن ابى حنيفة رحمه الله تعالى: لم نكفر أحدا من أهل القبلة وعليه أكثر الفقهاء واختار الرازى ألا يكفر أحد من أهل القبلة) ص٢٣٠ من كتاب شرح الفقه الأكبر للأمام الأعظم أبى حنيفة - للملا على القارى الحنفى - وكفى بأبى حنيفة اماما وهاديا وأسوة حسنة، ولم يكن هو وحده فى ذلك بل كان عليه أكثر الفقهاء كما أكد شارع الفقه الأكبر ومنهم الرازى وهو من هو، إن هذا هو الفهم الأمثل للإسلام نصا وروحا.

جـ- فى التأويل:

إذا كان الكلام المعروض على المفتى ليقول كلمة فيه: ما إذا كان يتضمن كفرا أم لا.. يحتمل التأويل فإن فقهاء المذهب يرون أن على المفتى أن يأخذ بالجانب الحامل للإيمان ويعرض عن الجانب الذى قد يحمل الكفر (إن تسمية الباطل حقا لا يطلق أنها كفر وهو ظاهر فى هذه المسألة مما فيه ضرب من التأويل) ص٢٦ قواطع - ابن حجر المكى الهيتمى.

فكل ما فيه ضرب من التأويل لا يطلق عليه الكفر أطلاقا حتى ولو سمى الباطل حقا وضرب لنا الإمام حافظ الدين محمد بن شهاب المعروف بـ "ابن البزاز" مثلا على ذلك (من أول الميزان هو العدل ولا ميزان يوم القيامة لمن يزن فهو مبتدع ضال) ص٣١٩ فتاوى بزازية.

فهنا نجد مسلما يرى أنه لا وجود للميزان يوم القيامة ويؤوله على أنه اقامة العدل الالهى وهو ما يخالف اعتقاد غالبية المسلمين المستمد من النصوص من وجود ميزان يوزن فيه أعمال العباد فيمن خفت موازينه فامه هاوية فى النار الحامية ومع ذلك لم يحكم فقهاء المذهب بكفره لأن هذا تأويل منه للنصوص لأن لفظ الميزان هذا من

المتشابهات فكذلك يحتمل التأويل (إن النصوص من الكتاب والسنة تحمل على ظواهرها ما لم تكن من قبيل المتشابهات فإن فيها خلافا بين السلف والخلف في منع التأويل وجوازه) ص٧٧ من شرح الفقه الأكبر للملا القارى. وما دام هناك خلاف على التأويل: البعض يمنعه والبعض يجيزه فإن السبيل لتكفير المؤول مقطوع تماما لأننا قلنا قبل ذلك أن اجماع أهل الفقه في المصر على التكفير أمر لازم وبداهة أنه اجماع المجتهدين الذ ين من حقهم اصدار الفتاوى أما غيرهم فلا عبرة بقولهم.

ويضرب لنا ابن حجر المكى الهيتمى مثلا فارقا يوضح مسالة التاويل هذه فيقول (انكار المصحف بمعنى القرآن كفر اجماعا بخلاف انكار صحف الأعمال وما ذكره في انكار اللوح والقلم ورؤية الله عز وجل مطلقا أو في الجنة فيه نظر) قواطع ص٢٥.

ان انكار المصحف أمر واضح لا لبس فيه أما انكار صحف الأعمال واللوح المحفوظ والقلم ورؤية الله مطلقا أو في الجنة ففيه نظر أى اختلاف لأنه من المتشابه الذى يقبل تاويلات مختلفة تصل لحد الإنكار وإذا فعل ذلك المسلم فإنه لا يخرجه من الملة ولا يخلع عنه ربقة الإسلام هذا ما أطبق عليه الأثبات من الفقهاء - أما من حصل من العلم قشورا فانه يستهول ذلك الانكار ويستفظعه ويرمى من ينكر كل ذلك أو بعضه بالكفر بحجة أنه من المعلوم من الدين بالضرورة.

واجتهادات أ.د. نصر لا تصل إلى عشر معشار انكار اللوح المحفوظ وصحائف الاعمال والقلم والصراط والميزان ورؤية الله جل جلاله إنما هي اراء اجتهد صاحبها فإن أصاب فله أجران وإن أخطأ فله أجر - "نص الحديث النبوى الشريف" - أما الاسراع بنسبة الكفر إليه فانه يناقض ما استقر عليه الرأى في المذهب الحنفى وكل المذاهب بشأن ما يقبل التأويل.

د- إذا كان فى المسألة وجوه:

هذا بخلاف التأويل، لأن التأويل كما أورده الفقهاء يتمحور على المتشابه، أما هذه فإن القول المطروح فيها له عدة وجوه فالفرق الرئيسى بين الأمرين دقيق يتضح إذا نظرنا إليهما من جهتى القائل والمتلقى (للقول) ففى حالة التأويل نظر(القائل) إلى النص وأوله التأويل الذى يعتقده حتى ولو أدى إلى الانكار، أما في حالة تعدد الوجوه فإن القائل هو الذى يطرح القول وغيره يتفحصه فيرى فيه أكثر من وجه، في الأول هو الذى يتلقى النص أو القول ويمحصه ثم يتولى تأويله بقدر ملكاته الفعلية أو الفكرية وقد يصل في نهاية الأمر إلى الانكار، أما في الأخير فإن مهمته تنتهى عند طرح القول الذى يحمل أكثر من وجه والآخر هو الذى يتلقاه ويمعن النظر فيه، ولعلنا بهذا التوضيح نكون قد نجحنا في تبيان الفرق بينهما.

بعد ذلك ننتقل إلى موقف الفقه من الكلام أو القول ذى الوجوه المتعددة: (فى الخلاصة وغيرها إذا كان في المسئلة وجوه توجب التكفير ووجه واحد يمنع التكفير فعلى المفتى (لم يقل القاضى أو الحاكم) أن يميل إلى الوجه الذى يمنع التكفير) ابن نجيم - البحر الجزء الخامس - ص١٣٤ - مرجع سابق. ولا عبرة بالعدد بمعنى أنه إذا كانت الوجوه التى تحمل الكفر أكثر من التى تحمل الإسلام فلا تتغلب الأولى على الأخيرة

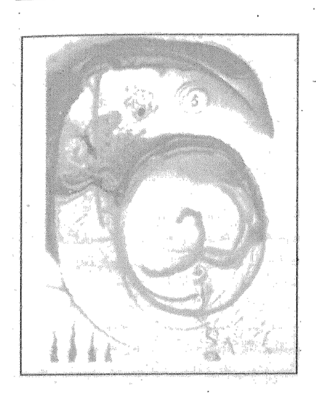
(إذا كان فى المسئلة وجوه توجب الكفر ووجه واحد يمنعه يميل العالم (المفتى ولم يقل القاضى أو الحاكم) إلى ما يمنع الكفر ولا يرجح الوجوه على الوجه لأن الترجيح لا يقع بكثرة الأدلة ولاحتمال أنه أراد الوجه الذى لا يوجب الكفر) "الفتاوى البزازية" ص٣٢١ - مصدر سابق. ولا ينفرد ابن البزاز بهذا الرأى بل هو يكاد يبلغ حد الاجماع (فقد نقل صاحب "المضمرات" عن "الذخيرة" أنه فى المسألة إذا كان وجوه توجب التكفير ووجه واحد يمنع التكفير فعلى المفتى (ايضا لم يقل الحاكم أى القاضى) أن يميل إلى المذهب الذى يمنع التكفير تحسينا للظن بالمسلم) ص٢٢٩ "شرح الفقه الأكبر" للأمام الأعظم أبى حنيفة - الملا على القارى، ويؤكد ذلك الأمام الحصكفى بصورة قاطعة (واعلم انه لا يفتى بكفر مسلم أمكن حمل كلامه على محمل حسن أو كان فى كفره خلاف ولو كان ذلك فى رواية ضعيفة كما حرره فى البحر وعزاه فى الأشباه إلى الصغرى الدر وغيرها إذا كان فى المسئلة وجوه توجب الكفر وواحد يمنعه فعلى المفتى (لم يقل الحاكم أى القاضى) الميل لما يمنعه) ص١١٥ من الجزء الثانى من كتاب "شرح الدر المختار" للأمام الحصكفى - مصدر سبق ذكره وهذه المؤلفات التى وردت فى هاتين الفقرتين هى من عيون موسوعات الفقه الحنفى وعليها مدار الفتوى فى المذهب ولا يسع أى مفت الخروج عليها.

والملا على القارى خطأ الكواشى عندما ذهب إلى تكفير من يعتقد رؤية البارى بالعين المجردة ووصف رأيه أنه صعب وخطير (قال الكواشى فى تفسير سورة النجم: ومعتقد رؤية الله تعالى بالعين المجرد ة لغير محمد صلى الله عليه وسلم غير مسلم ولو قال إنى أرى الله عينا فى الدنيا أو يكلمنى شفاها كفر (انتهى كلام الكواشى) ويعلق عليه الملا القارى بقوله: لكن الاقدام على التكفير بمجرد دعوى الرؤية من الصعب الخطير فإن الخطأ فى ابقاء الف كافر أهون من الخطأ فى افناء مسلم.. إذ مدار الاعتقاد فى المسائل الدينية على الأدلة القطعية، على أن تكفير المسلم قد يترتب عليه مفاسد جلية وخفية) ص٢٢٩ من كتاب "شرح الفقه الأكبر" للامام ابى حنيفة - الملا على القارى. مرجع سابق. هذه هى تقريرات الفقهاء الاعلام فى موضوع تكفير المسلم عامة وإذا كان فى المسئلة عليها خلاف وفيها نظر وفيها وجوه متعددة، على الأخص، ولكن خلف من بعدهم خلف أضاعوا هذه الضوابط واستسهلوا تكفير أهل القبلة.

هـ- الموقف من أهل البدع:

عندما اختلط المسلمون بالثقافات المحيطة وأطلعوا على فكر غيرهم من الشعوب وترجموا كتبهم كان من الطبيعى أن تظهر فيهم فرق تعتنق نظريات وأفكار لم تكن معروفة على عهد الصحابة مثل "المعتزلة" و"المجسمة" ولقد سمى الفقهاء هؤلاء باسم "أهل البدع" أى أهل المقولات الجديدة التى لم يكن يعرفها السلف - ففى المعجم الكبير - البدعة : الأمر المحدث والمحدث الذى لم يكن عليه الصحابة والتابعون - الجزء الثانى حرف الباء - مجمع اللغة العربية - الطبعة الأولى ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م. ويقال جئت بأمر بديع أى محدث عجيب لم يعرف من قبل وفى "المفردات فى غريب القرآن" للراغب الأصفهانى: الإبداع انشاء صنعة بلا احتذاء واقتداء ومنه

قبل ركية بديع أى جديدة الحفر، ولما دخل عمر بن الخطاب المسجد النبوى ورأى المسلمون يصلون التراويح جماعة خلف امام واحد قال (نعمت البدعة)، ونظرا لأن فقهاء أهل السنة درجوا على التمسك بما تركه لهم السلف لذا كانوا ينظرون لكل من يأتى بآراء جديدة نظرة قلق ليس فيها ارتياح ولكنهم أبدا لم يكفروهم، يؤكد (الامام ابن الهمام فى شرح الهداية أنه ثبت عن أبى حنيفة رحمه الله والشافعى رحمه الله عدم تكفير أهل القبلة المتبرعة) ص٢٢٩ من كتاب "شرح الفقه الأكبر" الملا على القارى، نخلص من هذا النص أن إمامى أكبر مذهبين من مذاهب الفقه الإسلامى قد ثبت عنهما عدم تكفير المبتدعة من أهل القبلة. ولم يقتصر الأمر على هذين الأمامين الجليلين بل (أن المذهب الصحيح المختار الذى قاله الأكثرون والمحققون أن الخوارج لا يكفرون كسائر أهل البدع) ابن حجر المكى الهيتمى "قواطع" ص١٠ ويقرر أن (مأخذ عدم تكفير المعتزلة وغيرهم هو الأصح) ص٢١ ذات المصدر - ويستدل على أن منكر وجود الجنة والنار (الآن) لا يكفر بأن المعتزلة يذهبون إلى ذلك ولم يكفرهم أحد (والمذهب الصحيح أنهم (المعتزلة) وسائر المبتدعة لا يكفرون) ص٥٠ "قواطع" مصدر سابق ذكره، والخوارج فى نظر أهل السنة والجماعة من الفرق المبتدعة ولكنه لم يكفروهم وسبق أن أوردنا رأى الأمام أن حجر المكى الهيثمى فى ذلك وهو ما أختاره الأمام ابن نجيم (الملقب بـ أبى حنيفة الثانى فى "البحر" (إن الذى صح عن المجتهدين فى الخوارج عدم تكفيرهم) ص١٢٩ - البحر الرائق - مصدر سابق، والمجسمة من أشهر فرق الابتداع. وتقول عن الله تبارك



وتعالى أقوالا فظيعة ورغم ذلك فلم يكفرهم واحد من أئمة السلف وغاية ما نسبوه إليهم أنهم مبتدعة وفى هذا يقول الإمام حافظ الدين الشهير بـ ابن البزاز فى حسم ووضوح (من قال إنه تعالى جسم لا كالأجسام فهو مبتدع لا كافر) ص٣١٩ - "بزازية" - مصدر سابق، وأيضا (قال الاستوى: المجسمة ملزمون بالألوان وبالأتصال والانفصال مع أن لا نكفرهم كما دل عليه كلام الشرح والروضة فى الشهادات) ص٢٢- "قواطع" مصدر سابق ذكره، ونختم برأى شيخى مذهب الأحناف أبى حنيفة وأبى يوسف - رحمهما الله تعالى - فى المجسمة (كلام الشيخين - رحمهما الله تعالى - والمشهور عن المذهب كما قال جمع متأخرون إن المجسمة لا يكفرون) قواطع ص٣١ مصدر سابق - وواضح من هذا النص أن عدم تكفير المجسمة ليس هو رأى الشيخين - ولو أن ما يريانه معا له رتبة عالية - فحسب بل هو المشهور عن

المذهب الحنفى بأكمله، وإليه ايضا ذهب المالكية كالفقيه القرافى وهو من أشهر فقهاء المالكية ومن أبعدهم صيتا يقول فى "الفروق" وفى تكفير الحشوية بذلك قولان والصحيح عدم التكفير) "الفروق" ص١٢٨ المجلد الرابع - مصدر سابق، إذن اكبر مذاهب أهل السنة: الأحناف - المالكية - الشافعية مجمعون على أن "أهل البدع" لا يكفرون وليس معنى ذلك اننا نقول أن أ.د. نصر من هؤلاء ولكن ما نريد أن نخلص إليه أن الحكم المطعون رغم العوار الذى يلم به من كافة أقطاره ومناحيه فإنه قد عامل الطاعن الأول معاملة أسوأ من الذى أطبق عليه أئمة الهدى نحو أهل البدع، وهذا يؤكد أن بضاعة الحكم الطعين من الفقه بضاعة وشلة (قليلة) مما يقطع بأن النتيجة التى توصل إليها ليس لها أدنى سند من الشريعة الغراء ولا من الفقه.

بعد أن ذكرنا أهم الضوابط التى وضعها فقهاء المذاهب عامة والحنفى خاصة فى موضوع تكفير المسلم، نورد فيما يلى أمثلة من التى أكد أولئك الفقهاء أنها لا تؤدى إلى الكفر ولا تنتهى بالمسلم إلى الحكم عليه بالردة إذا ما اعتقد أو تفوه بها (بخلاف الأمثلة التى أثبتناها فى مذكرتنا التى حررناها بمدينة أسوان فى ٥ من رمضان ١٤١٥هـ والتى قدمناها فى فترة حجز الاستئناف للحكم لجلسة ١٨/ ٥/ ١٩٩٥

أ- من "الفتاوى البزازية":

١) من قال أنه تعالى جسم لا كالأجسام فهو مبتدع لا كافر ص٣١٩.

٢) من قال تخليد أصحاب الكبار (أى فى النار) فهو مبتدع وكذا من أنكر عذاب القبر. ص٣١٩.

٣) تمنى ما كان حلالا لا يلزم الكفر ص٣٣٥.

٤) إذا تمنى حل المناكحة بين الأخ والأخت لا يكفر ذات الصفحة

٥) قيل لرجل أعطه درهما لمصالح المسجد وأحضر المسجد فقال: لا أحضر ولا أعطى الدرهم ومالى أمر بالمسجد لا يكفر ولكن يعذر ذات الصفحة

٦) لا كفر فى تعلم السحر ص١٦٦.

أ- من "الاعلام بقواطع الإسلام":

٧) من خرج على المجمع عليه الضرورى كاستحقاق بنت الابن السدس مع بنت الصلب، وتحريم نكاح المتعة فلا يكفر جاحدهما ص٢٤.

٨) فى أمالى الشيخ عز الدين عن أبى حنيفة أن من قال:

أؤمن بالنبى صلى الله عليه وسلم وأشك فى أنه المدفون بـ المدينة وأنه الذى نشأ بـ مكة وأؤمن بالحج إلى البيت وأشك أنه البيت الذى بـ مكة لا يكون كافرا فى جميع الأحوال ص٣١.

٩) وقال الشيخان (أبو حنيفة وأبو يوسف نقلا عنهما لو تمنى ألا يحرم الله الخمر وأن لا يحرم المناكحة بين الأخ والأخت لا يكفر ص٣٦.

١٠) لو قال الخمر حرام وليس فى القرآن نص على تحريمه لم يكفر لأنه محض كذب لا كفر ذات الصفحة

١١) لو قال: أنا برئ من الله لو فعلت كذا ثم فعل: حنث ولا يكفر ذات الصفحة.

ب - من البحر الرائق:

١٢) لا يكفر بقوله : هذا مكان لا اله فيه ولا رسول إلا إذا قصد به انكار الدين ص١٣١.
١٣) ولا بقوله من أكل حراما فقد أكل ما رزق الله، لكنه إثم ص١٣١.
١٤) ولا بقوله لولا نبينا ما خلق الله آدم عليه السلام وهو خطأ ص١٣١.
١٥) ولو قذف نساءه صلى الله عليه وسلم ما خلا عائشة رضى الله عنها. ص١٣١.
١٦) ولو أنكر حجية جميع الصحابة ما عدا الصديق رضى الله عنه ص١٣١.
١٧) ولا لقوله لغيره ينبغى لك أن تسجد لى سجدة لأن المراد منه الشكر والمنة ص١٣٣.

هذا بخلاف ما جاء فى ثنايا الدراسة مما لم يعده اعلام الفقهاء كفرا.

فهل ما كتبه د/ نصر حامد أبو زيد سواء فى الكتابات التى تناولها الحكم الطعين أم غيرها تشكل كفرا وردة وخروجا على الإسلام وتلك الأمور المسطورة بعاليه وغيرها مما تناثر فى الدراسة لا تعتبر كفرا ولا ردة، هل الحكم الطعين أعلم من الأمام الأعظم أبى حنيفة وتلميذه أبى يوسف قاضى القضاة وسائر أعيان المذهب الحنفى وأعلامه بل عامة الفقهاء فيه؟

تخلص مما تقدم جميعه ومع التمسك بالدفعين أن الحكم الطعين حتى فى الناحية الموضوعية خالف الشريعة الغراء وناقض ما استقر عليه صحيح الفقه.

المصادر حسب ترتيب ورودها فى الدراسة:

١) الفتاوى البزازية - حافظ الدين محمد بن شهاب الشهير بـ "ابن البزاز".
٢) الفتاوى الهندية أو العالمكيرية فى مذهب الأمام الأعظم أبي حنيفة النعمان.
٣) المبسوط - شمس الأمة السرخسي.
٤) تهذيب الفروق - مفتى المالكية الشيخ محمد حسين.
٥) الأحكام فى تمييز الفتاوى عن الأحكام وتصرفات القاضى والأمام - شهاب الدين القرافى.
٦) الفروق - شهاب الدين القرافى.
٧) الأعلام بقواطع الإسلام - ابن حجر المكى الهيتمى.
٨) شرح الفقه الأكبر للأمام الأعظم أبى حنيفة النعمان - الملا على القارى الحنفى.
٩) شرح الدر المختار - محمد علاء الدين الحصكفى.
١٠) البحر الرائق - شرح كنز الدقائق - ابن نجيم (أبو حنيفة الثانى).
١١) ادرار الشروق على أنوار البروق- ابن الشاط.
١٢) الفتاوى الخانية - أو - فتاوى قاضيخان - فخر الملة محمود الأوزجندى.

المعاجم وكتب التعريفات والمفردات :
١٣) التعريفات - الشريف الجرجانى.
١٤) المعجم الكبير - مجمع اللغة العربية - بـ مصر.
١٥) المفردات فى غريب القرآن - الراغب الأصفهانى.

حرية البحث العلمي من المصادرة إلى التكفير

حكم التفريق بين د. نصر حامد أبو زيد وزوجته د. ابتهال يونس

(الدلالات والآثار)

إعداد: مركز المساعدة القانونية لحقوق الإنسان

تابع مركز المساعدة القانونية لحقوق الإنسان ببالغ القلق حكم محكمة استئناف القاهرة الصادر فى ١٤ يونيو ١٩٩٥، بالتفريق بين د. نصر حامد أبو زيد (الأستاذ بجامعة القاهرة) وزوجته لاعتباره مرتداً عن الإسلام بسبب آرائه وأفكاره المنشورة فى أبحاث ودراسات علمية فى مجال تخصصه.

ويثير هذا الحكم بمنطوقه وأسبابه، وكذا بما أحاطه من ظروف وملابسات وما أثاره من تداعيات ومخاوف، إشكاليات وقضايا جوهرية تتعلق بمدى تعارضه مع متطلبات حرية الفكر والاجتهاد والاعتقاد وخصوصية الروابط الأسرية، ومدى التزامه بالإطار الدستورى والقانونى القائم بالبلاد وبأحكام ومبادىء محكمة النقض المستقرة ومدى اتفاقه مع المواثيق الدولية المعنية بحقوق الإنسان التى صادقت عليها مصر، وأخيراً مدى أحقية أى جهة رسمية أو غير رسمية فى تكفير الأشخاص بسبب آرائهم ومعتقداتهم الشخصية.

ويرى مركز المساعدة القانونية أنه، من المهم بمكان، قبل التعرض لهذه الإشكاليات والقضايا.. أن نتناول بشكل موجز وسريع وقائع هذه الأزمة الخطيرة التى تهدد مسيرة المجتمع المصرى وتطوره والتى بدأت بخلاف داخل أسوار الجامعة بين "أعضاء اللجنة العلمية الدائمة للترقية" حول مدى أحقية د. نصر أبو زيد للترقية لدرجة الأستاذية تطايرت خلاله اتهامات الردة فوق الرؤوس، مروراً بحكم قضائى بالتفريق بينه وبين زوجته باعتباره مرتداً عن الإسلام، وصولاً إلى صدور فتوى من جماعة الجهاد الإسلامية المسلحة بإهدار دم د. نصر حامد أبو زيد، ونتمنى ألا ينتهى الأمر باغتياله كما حدث مع المفكر د. فرج فودة أو بمحاولة اغتياله كما وقع مع الأديب الكبير نجيب محفوظ، ونأمل أن يحسم قضاء محكمة النقض الجدل المثار ويضع الأمور فى نصابها الصحيح بشأن كل ما أثارته هذه الأزمة من إشكاليات حتى لا تنطلق وحوش الظلام من معاقلها تهدد كل من يجرؤ على التفكير وتغتال كل من ينادى بحرية الرأى والتعبير والاعتقاد.

أولاً: وقائع الأزمة: من التقرير إلى التفريق:

بدأت وقائع الأزمة في مايو ١٩٩٢، حينما تقدم د. نصر حامد أبو زيد بإنتاجه العلمي إلى "اللجنة العلمية الدائمة للترقية" للحصول على درجة الأستاذية، وشمل هذا الإنتاج كتابين هما: "الإمام الشافعي وتأسيس الأيدلوجيا الوسيطة"، و"نقد الخطاب الديني" بالإضافة إلى ١١ بحثاً منشوراً في بعض الدوريات العربية والأجنبية. وقد أعدت اللجنة ثلاثة تقارير عن أبحاث ودراسات د. نصر حامد أبو زيد جاء اثنان منها لصالح حصوله على الترقية اعتماداً على جهده الواضح في محاولة دفع الأمة إلى الرقي والتقدم وقدرته على تناول التراث والإفادة منه إفادة واعية. بينما جاء التقرير الثالث والذي أعده د. عبد الصبور شاهين، أشبه بتقارير "محاكم التفتيش" حيث لم يعتمد المنهج العلمي في بحثه فلم يتطرق إلى مضمون الدراسات والأبحاث العلمية التي قدمها د. نصر حامد أبو زيد، بل راح ينبش في ضميره ويفتش في نواياه ليقرر عدم أحقيته بالترقية بحجة أن أبحاثه تتضمن "إهانات واضحة للعقيدة الإسلامية".

كما شكك التقرير كذلك في سلامة عقيدة د. نصر حامد أبو زيد وقد اعتمدت اللجنة العلمية على التقرير السلبي وقررت أن إنتاج د. نصر حامد أبو زيد لا يرقى لتقرير أحقيته في الترقية وذلك بفارق صوت واحد. واعترض مجلس اللغة العربية بكلية الآداب على تقرير اللجنة وأعد تقريراً بذلك الرفض، كما أن مجلس كلية الآداب أعد تقريراً بملاحظاته المنهجية على تقرير اللجنة العلمية، إلا أن مجلس الجامعة في اجتماعه بجلسة ١٨ مارس ١٩٩٣ تبنى تقرير اللجنة.

وقد انتقلت القضية برمتها إلى خارج أسوار الجامعة، وأثارت جدلاً شديداً داخل أوساط المثقفين. وفي ظل التعصب الديني السائد تم تكفير د.. نصر حامد أبو زيد والادعاء بارتداده عن الإسلام، ووصلته تهديدات بالقتل. كما وقع أحد المحامين دعوى أمام محكمة الجيزة الابتدائية للأحوال الشخصية للتفريق بينه وبين زوجته باعتباره مرتداً عن الإسلام. وجرت محاولات لإقحام الأزهر كطرف في الخصومة القائمة.

ولكن في ٢٧ يناير ١٩٩٤ قضت محكمة الجيزة للأحوال الشخصية بعدم قبول دعوى التفريق لرفعها من غير ذي صفة لعدم وجود مصلحة مباشرة للمدعين في هذه الدعوى.

واللافت للنظر في يوم ٣١ مايو ١٩٩٥ أي قبل أسبوعين فقط من صدور حكم محكمة استئناف القاهرة بالتفريق بين د. نصر حامد أبو زيد وزوجته باعتباره مرتداً عن الإسلام، وافق مجلس جامعة القاهرة على ترقيته لدرجة الأستاذية، بعد عرض الموضوع على اللجنة العلمية حيث جاء في تقريرها هذه المرة ما يلي: -

"إنه بعد استعراض الأعمال التي قدمها د. نصر حامد أبو زيد للحصول على الترقية، كل عمل على حدة، وبعد تقييمنا لكل منها نخلص إلى هذه النتيجة: وهي أن جهده العلمي المتنوع الخصب يقدم لنا باحثاً راسخ القدم في مجال البحث العلمي، قارئاً مستوعباً لتراثنا الفكري الإسلامي محيطاً بفروعه المختلفة ما بين الدراسات الإسلامية من أصول وعلم الكلام وفقه وتصوف ودراسات قرآنية وبلاغة وعلم اللغة وهو مع تعمقه في دراسة هذا التراث ولا يقف مكتوف الذراعين، بل يتخذ موقفاً نقدياً صريحاً .. ولكنه لا ينتقد إلا بعد أن يستوعب القضايا التي يتعرض لها ويستقصي بحثها ويستعين في هذا بالمناهج القديمة والحديثة".

..." وهو بعد ذلك مفكر متحرر لا يتوخى إلا

الحقيقة ، وإذا كان فى أسلوبه لبعض القضايا شيد من الحدة فإن ذلك يرجع إلى حدة الأزمة التى يعيشها عالمنا العربى والإسلامى المعاصر ، مما يقتضى أن نشخص أمراضه وعيوبه فى صراحة حتى يكون علاج تلك الأمراض على أساس سليم ، والبحث العلمى الأكاديمى لا ينبغى أن يكون فى عزلة عن مشكلات المجتمع وإنما يجب أن يشارك فى مناقشة هذه المشكلات واقتراح الحلول لها بقدر ما يسع الباحث اجتهاده".

ويبدو أن هذا التقرير قد وضع يده على موطن الداء فى الأزمة المثارة ، والتى تتجاوز خطورتها مجرد الحكم "بردة شخص والتفريق بينه وبين زوجته" إلى ردة المجتمع بأسره عن ركب الحضارة والتقييم والتفريق بين الأمة وضرورة إعمال العقل بحرية وإبداع لصالح سيادة مفاهيم التعصب والجمود. فكل ذنب د. نصر حامد أبو زيد أنه قد أعمل عقله وأطلق الحرية لفكره .. واجتهد فى عصر لا يقبل الاجتهاد.

ثانياً: المناخ العام الذى صدر الحكم فى ظله

صدر الحكم فى ظل مناخ عام يسوده عنف مسلح وإرهاب فكرى لم تشهده بلادنا منذ عقود طويلة وهو ما يعبر عن حالة من الردة الفكرية والحضارية وتراجع قيم الاستنارة والتقدم مفسحة المجال لطغيان قيم عدم التسامح والتعصب والجمود الفكرى الذى يحاول أن يحكم المجتمع بمفاهيم مستمدة من اجتهادات وتفسيرات الفقهاء الأقدمين والى تعد نتاج مكانها وزمانها.

إن قفل باب الاجتهاد يؤدى إلى إضفاء نوع من القدسية على تلك التفسيرات والاجتهادات حيث لا يجوز لأحد أن يجتهد برأيه ، وهو ما يعنى بالتالى قمع حرية الشك فى آراء الأقدمين وهى حرية أساسية بالنسبة لتقدم العلوم والفكر والحضارة، فتضاءل بذلك شأن "العقل" وساد شأن "النقل" ولم يعد أمام المسلمين غير التقليد والمحاكاة. والتقليد يؤدى إلى التطرف والجمود والسقوط فى هاوية التكفير.

وما وقع للأسلاف قديماً فى عصور الانحطاط الثقافى، وقع أيضاً فى بلديات ونهايات القرن العشرين. فرغم بزوغ اتجاه محمود من جانب المجددين والمصلحين الدينيين إلى النظر فى علوم الإسلام والكتابة فيها لجعل الفكر الإسلامى متوائماً مع التطور المعاصر (جمال الدين الأفغانى - محمد عبده - رشيد رضا .. وآخرون) ، إلا أن هذا الاتجاه لم يحظ بمباركة الفقهاء وتشجيعهم.

ففى العشرينيات من هذا القرن ، أثيرت ضجة كبرى فى مصر حول حرية المثقفين والمفكرين وحد الردة . فقد حوكم الشيخ على عبد الرازق بسبب كتابه "الإسلام وأصول الحكم" ، وهو أحد الكتب النادرة التى أفلحت فى أن تهز الحياة الفكرية خلال النصف الأول من القرن العشرين ، فقد اتهم على عبد الرازق بالزندقة ومنع من التدريس فى الأزهر .. فأحجم عن إعادة طبع كتابه.

وفى عام ١٩٣٢ تم إبعاد د. طه حسين عن الجامعة بعد معركة دامت ست سنوات بسبب نشره كتاب "فى الشعر الجاهلى" ، حيث تقدم دعاة التطرف ببلاغ إلى النائب العام يطالبون "بإبادة الكتاب وإحالة المؤلف إلى النيابة، وعزله من وظيفته" واتهموه بالردة والزندقة لأنه تعرض لقضية سيدنا إبراهيم وإسماعيل فى القرآن، وللقراءات السبع، ولنسب النبى.

ولما عرض الموضوع على النيابة انتهى تقريرها الذى كتبه "محمد بك نور" إلى ما يلى:

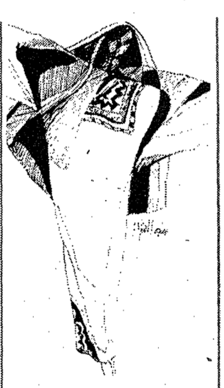
"إن غرض المؤلف - طه حسين - لم يكن مجرد الطعن والتعدى على الدين بل إن العبارات الماسة بالدين الى أوردها فى بعض

المواضع من كتابه قد أوردها في سبيل البحث العلمي مع اعتقاده بأن بحثه يقتضي ورودها ، وحيث أنه من ذلك يكون القصد الجنائي غير متوافر .. لذلك.. تحفظ الأوراق إداريا" (عبد اللطيف محمد التشريع السياسي في مصر الجزء الثالث ، طبعة ١٩٢٧، ص١٠٦٧ - ص ١٠٧٣).

ولكن فيما يبدو أن غلو وتطرف الثلاثينيات كان أقل وطأة من غلو وتطرف الثمانينيات والتسعينيات. فقد فصل د. أحمد صبحي منصور من جامعة الأزهر بل وتم إيداعه السجن قرابة ستة أشهر وذلك بناء على تحريض مباشر من الجامعة بعد فصله بحجة أنه أنكر أصلا من أصول الدين وذلك بعد أن قدم أطروحة علمية تناقش صحة بعض الأحاديث.

وبلغ غلو وتطرف التسعينيات مداه في ظل مناخ محموم بالتعصب ضد حرية العقل والاجتهاد بإصدار حكم على الدكتور نصر حامد أبو زيد بالردة والتفريق بينه وبين زوجته رغم إعلانهما الصريح التمسك بالإسلام دينا وعقيدة.

إن مركز المساعدة القانونية يخشى أن يؤدي هذا الحكم إلى إفساح المجال لتفاقم حدة التعصب والجمود الفكري بصورة تهدد قيم التسامح الديني



وحرية التفكير والاعتقاد والاجتهاد ويقحم القضاء المصري في قضايا التكفير التي يعاني منها المجتمع المصري أشد المعاناة ومما يضفي طابعا شرعيا على التعصب وعلى التطرف ويهدد باستفحال خطره بما يتيحه من إصدار أحكام على معتقدات الناس بخلاف ما يعلنونه.

ثالثا: حول الأساس القانوني للحكم

يرى مركز المساعدة القانوني لحقوق الإنسان أن هذا الحكم يثير عددا من الإشكاليات والمطاعن فيما يستند إليه من مبادىء فقهية وقانونية ولعل أبرزها:

١ - إهدار مبدأ شرعية الجرائم والعقوبات:-

أقرت المحكمة في حكمها أن الردة جريمة من الجرائم "حد من الحدود" لها ركنها المادي وتطرح أمام القضاء ليفصل من قيامها من عدمه . وهذا الأمر يخالف المادة ٦٦ من الدستور التي تقضي بأن "العقوبة شخصية ولا جريمة ،لا عقوبة إلا بناء على قانون" فقانون العقوبات المصري لا يعرف جريمة الردة ومن ثم لم يضع تعريفا قانونيا لها فلم يبين أركانها وأوصافها حتى يتسنى للقضاء إعمال حكم القانون للقول بتوافر أركانها من عدمه في الحالات المعنية.

وحتى في القانون المدني فقد استقر قضاء محكمة النقض على أن الردة تثبت بطرق محددة هي: إما شهادة من جهة اختصاص دينية بأن الشخص قد دخل دينا معينا أو أقر الشخص ذاته ذلك .. ولأنه من ولد لأبوين مسلمين يكون مسلما تبعا لإسلام أبويه ولا يلزمه تجديد الإيمان لوقوعه فرضا باعتباره البقاء على أصل الفطرة أو ما هو أقرب إليها "نقض ١٩٧٥/١١/٥ - مجموعة الأحكام لسنة ٢٦ص١٣٧".

"ومن المقرر أنه يكفي لاعتبار الشخص مسلما أن ينطق بالشهادة .. ولا يجوز لقاضي الدعوى التطرق إلى بحث جديتها أو براعتها

ودوافـعـهـا كـمـا لا يلزم إشهارها". (المستشار عزمى البكرى - موسوعة الفقه والقضاء فى الأحوال الشخصية - الطبعة الثالثة ص٢٣٤).

وفى ذلك أيضا تقول محكمة النقض "الاعتقاد الدينى وعلى ما جرى به قضا هذه المحكمة مسألة نفسانية وهو من الأمور التى تبنى الأحكام فيها على الإقرار بظاهر اللسان والتى لايسوغ لقاضى الموضوع التطرق إلى بحث جديتها أو بواعثها "(نقض ٤٤ سنة ٤٠ق . جلسة ١٩٧٥/١/٢٦).

وقضى كذلك "فمن المقرر شرعا وعلى ما جرى به قضاء هذه المحكمة أن الاعتقاد الدينى من الأمور التى تبنى الأحكام فيها على الأقوال بظاهر اللسان ولا يجوز البحث فى جديتها أو دواعيها "(نقض ٥١ سنة ٥٢ق. جلسة ١٩٨١/٦/١٤- هذان الحكمان منشوران فى عزمى البكرى - مرجع سابق ص ١٢٥).

ومن ناحية ثانية فإن حد الردة ذاته أمر مختلف عليه بين فقهاء المسلمين حيث تتروح مواقفهم بين من يرفض وجوده أصلا وبين من يقرر عكس ذلك . ومن الأصول المسلم بها أن العقوبات يجب أن تكون محددة تحديدا دقيقا لا خلاف عليها ، حتى يتمكن القاضى من تطبيقها على الجرائم المعروضة عليه.

ولايجوز للحكم الاعتماد على نص المادة الثانية من الدستور المصرى والتى أشارت إلى أن.. مبادئ الشريعة الإسلامية المصدر الرئيسى للتشريع "لأن المحكمة الدستورية قالت فى أحكامها أن:"نص المادة ٢ من الدستور غير نافذ بذاته ويتضمن فى حقيقته خطابا موجها إلى المشرع لحثه على إعادة النظر فى التشريعات القائمة وفقا لمبادئ الشريعة الإسلامية التى يجب أن تصدر التشريعات الجديدة متوافقة معه . فالخطاب فى هذا النص الدستورى موجه إلى المشرع لا إلى الكافة ولا التى القضاء وبهذه المثابة فإن مبادئ الشريعة الإسلامية لا يكون لها قوة إلزام القواعد القانونية إلا إذا تدخل المشرع وقننها.. أما قبل ذلك فإنها لاتعدو أن تكون مصدراً موضوعيا للتشريع".

وأضافت المحكمة الدستورية إنه : "لو أراد المشرع الدستورى جعل مبادئ الشريعة الإسلامية من بين القواعد المدرجة فى الدستور على وجه التحديد أو قصد أن يجرى إعمال تلك المبادئ بواسطة المحاكم التى تتولى تطبيق التشريعات دون ما حاجة إلى إفرادها لنصوص تشريعية محددة مستوفاه للإجراءات التى عينها الدستور لما أعوزه النص على ذلك صراحة "(حكم المحكمة الدستورية العليا طعن ١/٢٠ فى جلسة ١٩٨٥/٥/٤).

٢ - مخالفة الحكم للمستقر فقها وقضاء

إن المحكمة أنكرت ما هو يقينى "إسلام د. نصر حامد أبو زيد" بما هو نسبى فلا شك أن فهم القاضى لكتاباته وآرائه وأبحاثه هو فى نهاية المطاف "فهم إنسانى" يتسم بالنسبية ويجوز بالنسبة له الخطأ والصواب. ومن الأصول المقررة أنه لا يجوز إنكار ما هو مطلق بما هو نسبى . وقد فات المحكمة أن من دخل الإسلام يقين لا يجوز إخراجه منه إلا بيقين مثله، فاليقين لايزول بالشك.

إن قضاء محكمة الاستئناف بردة د. نصر حامد أبو زيد يخالف ما استقرت عليه أحكام محكمة النقض من عدم جواز طرح إيمان واعتقاد الإنسان على بساط المناقشة. فقد استقرت المحكمة على أن "الاعتقاد الدينى مسألة نفسية فلا يمكن لأية جهة قضائية البت فيها إلا عن طريق المظاهر الخارجية الرسمية وحدها".

٣ - قبوله لدعاوى الحسبة وما يثيره من قضايا

إن قوام فكرة دعاوى الحسبة هو منح المواطن المسلم حق رفع دعاوى

الحسبة التي تمس حق من حقوق الله تعالى وقد جاءت كاجتهاد بشري وإبداع فقهي للفقهاء المسلمين متأثرة بالدعاوى الشعبية في القانون الروماني ومتوائمة مع حقيقة تأسيس الدولة في هذا العصر على أسس دينية.

وقد تضمن التشريع المصري في المادة ٨٩و١١٠ من لائحة ترتيب المحاكم الشرعية سندا تشريعيا لدعاوى الحسبة وقد أتى القانون ٤٦٢ لسنة ١٩٥٥ ليلغي هذا السند التشريعي ويقرر خضوع منازعات الأحوال الشخصية لقواعد قانون المرافعات طالما خلت اللائحة من قواعد خاصة تنظم هذه المنازعات.

ويخلو قانون المرافعات المصري من أي سند تشريعي لدعاوى الحسبة خاصة إذا أخذنا في الاعتبار التغير الذي طرأ على البنية التشريعية بصدور دستور ٧١ الذي اعتمد في المادة ٤٠ منه مبدأ المساواة بين المواطنين والذي حظر التمييز بينهم على أسس دينية حيث يجب أن يفسر شرط الصفة والمصلحة في الدعوى الوارد في المادة الثالثة من قانون المرافعات على هدى هذا المبدأ الدستوري وبذلك تتعارض دعاوى الحسبة مع الدستور لأنها تقيم تمايز بين المواطنين على أساس ديني يمنحها المواطن المسلم الحق في رفع بعض الدعاوى بينما تحجب عن المواطن غير المسلم هذا الحق.

إن قبول الحكم لدعاوى الحسبة التي تقيم تفرقة طائفية بين أبناء المجتمع الواحد بخصوص الحقوق القانونية إنما يشكل إهدارا لمفهوم المواطنة المعاصر حيث لم تعد غالبية المجتمعات الإنسانية الحديثة ، ومنها مجتمعنا ، تؤسس حق المواطنة على اعتبارات دينية ، وإنما أضحى حق المواطنة مؤسسا على اعتبارات الإنتماء للجماعة الوطنية بغض النظر عن الانتماء الديني.

ولا يتعارض القبول بدعاوى الحسبة مع المادة ٤٠ من الدستور فحسب وإنما يتعارض مع المادة ٧/٢ من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان وكذلك قيم المساواة والمواطنة التي نصت عليها المادة ٢/٢ من العهد الدولي للحقوق المدنية والسياسية "تتعهد كل دولة طرف في هذا العهد، إذا كانت تدابيرها التشريعية أو غير التشريعية القائمة لا تكفل فعلا أعمال الحقوق المعترف بها في هذا العهد ، بأن تتخذ ، طبقا لإجراءاتها الدستورية ولأحكام هذا العهد ، ما يكون ضروريا لهذه الأعمال من تدابير تشريعية أو غير تشريعية ، والمادة ٤ من الإعلان العالمي بشأن القضاء على جميع أشكال التعصب والتمييز القائمين على أساس الدين أو المعتقد:

"١ - تتخذ جميع الدول تدابير فعالة لمنع واستئصال أي تمييز ، على أساس الدين أو المعتقد ، في الاعتراف بحقوق الإنسان والحريات الأساسية في جميع مجالات الحياة المدنية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية، وفي التمتع بهذه الحقوق والحريات.

٢ - تبذل جميع الدول كل ما في وسعها لسن التشريعات أو إلغائها حين يكون ذلك ضروريا لتحول دون أي تمييز من هذا النوع ، ولاتخاذ جميع التدابير الملائمة لمكافحة التعصب القائم على أساس الدين أو المعتقدات الأخرى في هذا الشأن".

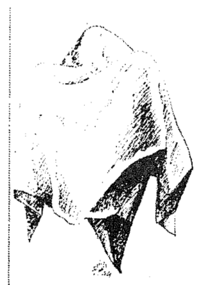
كما أن تأسيس هذا الحكم على قبول دعاوى الحسبة يشكل إهدارا لحقوق المرأة وكرامتها ، حيث يسمح بتفريقها عن زوجها رغما عن إرادتها وبناء على طلب أشخاص لا تربطهم أي صلة بأطراف العلاقة الزوجية ، مما يتعارض مع نص المادة ١٢ من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان التي تنص على "لايجوز تعريض أحد لتدخل تعسفي في حياته الخاصة أو في شؤون

أسرته أو مسكنه أو مراسلاته ، ولا لحملات تمس شرفه وسمعته ، ولكل شخص حق فى أن يحميه القانون من مثل ذلك التدخل أو تلك الحملات".

٤ - دعاوى الحسبة وقهر حرية الفكر

ولعل من أخطر الإشكاليات القانونية التى يثيرها هذا الحكم ، هى مدى ملائمة الأخذ بدعاوى الحسبة فى قضايا الرأى والفكر والاعتقاد لما تنطوى عليه تلك الدعاوى فى هذا المجال من تفتيش فى ضمائر الكتاب والمفكرين والباحثين والأدباء ، فلاشك أن البقاء على دعاوى الحسبة قد يفتح الباب على مصراعيه فى ظل مناخ التعصب والتطرف السائد فى البلاد، أمام فصائل إسلامية متطرفة إلى استخدام هذه الدعاوى كسلاح ضد المخالفين لهم فى الرأى أو الاجتهاد ووضعهم هدفا لبنادق الاغتيال ، حيث تنظر العديد من المحاكم فى مصر عددا هائلا من تلك الدعاوى تستهدف العديد من المفكرين والصحفيين وأساتذة الجامعات مثل .. د/ عاطف العراقى ، رجاء النقاش، محمود التهامى ، يوسف درويش وغيرهم.

٥ - القضاء والصراع الفكرى:



ليس من مهمة القضاء تسليط رأى على رأى آخر ، كما أن المحاكم ليست ساحات لحسم القضايا الفكرية، لذلك يجب علينا إرجاع قضية د. نصر حامد أبو زيد إلى إطارها الصحيح لأن جوهر تلك القضية إنما يقع فى حقيقة الأمر فى ساحة البحث العلمى حيث أن كل جريمته التى حكم بردته بشأنها هى قيامه بإجراء أبحاث أكاديمية متخصصة لم تلق قبولا لدى البعض ، وبدلا من أن يرد عليها نقنيدا أو نقدا فى ساحة الجدل العلمى والفكرى سارع هذا البعض باستخدام أسلوب التقاضى لحسم خلافات فكرية وعلمية ليس ميدانها بالقطع ساحات المحاكم . وهو نفس المسلك الذى تكرر فى قضية فيلم المهاجر حيث كانت فى جوهرها تسييد نمط نقدى فنى بأحكام قضائية عوضا عن الساحة الطبيعية لذلك.

٦ - شبهة عدم دستورية المادة ٢٨٠ من لائحة ترتيب المحاكم الشرعية

والتى تنص على "تصدر الأحكام طبقا للمدون فى هذه اللائحة ولأرجح الأقوال من مذهب أبى حنيفة ، ما عدا الأحوال التى ينص فيها قانون المحاكم الشرعية على قواعد خاصة فيجب فيها أن تصدر الأحكام طبقا لتلك القواعد"، وهناك شبه فى أن هذا النص يتعارض مع المبدأ الدستورى القاضى بالفصل بين السلطة التشريعية والسلطة القضائية . حيث أحال للقضاة مهمة البحث عن القاعدة القانونية فى مذهب أبى حنيفة ، فإذا كانت القاعدة التى اعتمدها القضاء واضحة الرجحان فلا غضاضة وتنتفى شبهة عدم الدستورية ، أما إذا كان رجحان القاعدة أمرا مبهما فإن عمل القاضى فى هذه الحالة يتجاوز نطاق البحث عن القاعدة - وهو من صميم وظيفته - ليدخل فى نطاق تشريعها وهو ما يخرج بالضرورة من نطاق اختصاص السلطة القضائية ليدخل حصرا فى دائرة اختصاص السلطة التشريعية.

رابعاً: الحكم والحريات الأساسية للإنسان

١ - إهداره لحرية الاعتقاد والتعبير

إن تقدم حضارات الشعوب إنما يقاس بمدى ما يتمتع به أفرادها من حرياتهم الفكرية والاعتقادية والتى تعد ضمانة أساسية للانطلاق نحو المستقبل والقدرة على الخلق والإبداع ، وقد استقرت المعايير الدولية لحقوق الإنسان على أنه لايجوز لأية قوى مهما كانت أن تتدخل لسلب هذا الحق من أى إنسان.

وقد جاء هذا الحكم متعارضاً مع المادة ٤٦ من الدستور المصرى والتى تنص على أنه "تكفل الدولة "حرية العقيدة وحرية ممارسة الشعائر الدينية". كما يتعارض أيضاً مع المادة ٤٧ التى تقضى بأن "حرية الرأى مكفولة ولكل إنسان التعبير عن رأيه ونشره بالقول أو الكتابة أو التصوير أو غير ذلك من وسائل التعبير فى حدود القانون". ويتعارض أيضاً مع المواد ١٨، ١٩ من العهد الدولى للحقوق المدنية والسياسية.

فضلاً عن ذلك كله فإن مسالة الردة ، لم يتناولها القانون الداخلى ومن ثم بات لزاماً على القضاء المصرى أن يعملوا فيها قواعد القانون الدولى التى



أقرت حرية الرأى والتعبير والاعتقاد ، وفي هذا الصدد نجد أن أحكام محكمة النقض قد استقرت على أن قواعد القانون الدولى - ومصر عضو فى المجتمع الدولى - تعد مندمجة فى القانون الداخلى دون حاجة إلى إجراء تشريعى . فيلزم القاضى المصرى بإعمالها فيما يعرض عليه من مسائل تتناولها تلك القواعد ولم يتعرض لها القانون الداخلى... إلخ (الطعنان رقمى ٢٥٩و٣٠٠ لسنة ٥١ق. جلسة ١٩٨٢/٣/٢٥ - مجموعة القواعد سالفة البيان ق. ٥٠ص ١٦٨).

وقد أقرت محكمة النقض فى العديد من أحكامها وجوب تطبيق المعاهدات الدولية الثنائية والجماعية التى وقعتها مصر مع غيرها من الدول واعتبارها أعلى فى مرتبتها التشريعية من قواعد القانون المحلى (يراجع مجموعة القواعد سالفة البيان من ق٣٩حتى ق٥٢ - ص١٦٤ وما بعدها).

٢ - الحكم يهدد حرية البحث العلمى: -

يشهد العالم اليوم نهضة علمية شاملة متسارعة ، اللحاق بها والمشاركة فيها يشكلان شرطاً ضرورياً لازماً لأى تقدم وتطور لمجتمعنا ، وهو ما لا يمكن أن يتاتى إلا بتوفير أوسع حرية ممكنة للبحث العلمى مع الإقرار بأن حرية البحث العلمى كل لا يتجزأ. فالتقدم الحادث اليوم فى العلوم الحديثة كالهندسة الوراثية وعلم زراعة الأنسجة على سبيل المثال يقدم إمكانيات واحتمالات أمام كافة المجتمعات البشرية. والعسف بحرية البحث العلمى يصيب تلك العلوم فى مقتل.

وكما نص إعلان ليما بشأن الحرية الأكاديمية فى المادة الثالثة (الحرية الأكاديمية شرط مسبق أساسى لوظائف التعليم والبحث والإدارة والخدمات التى تسند إلى الجامعات وغيرها من مؤسسات التعليم العالى ولجميع أعضاء المجتمع الأكاديمى الحق فى الاضطلاع بوظائفهم دون تمييز من أى نوع ودون خشية التدخل أو القهر من جانب الدولة أو

أى مصدر آخر).

وقد يؤدى الحكم بردة د. نصر حامد أبو زيد فى ظل أجواء التعصب الأعمى وعدم التسامح إلى شل عقلية العلماء عن البحث العلمى خوفا من أن يكون هذا هو مآلهم ومن ثم ينأى كل عالم بنفسه عن مجالات الأبحاث الأكاديمية التى قد تثير غير المختصين، وهو ما يتعارض مع المادة ٦ من "إعلان ليما" التى تنص على "جميع أعضاء المجتمع الأكاديمى الذين يضطلعون بمهام بحثية لهم الحق فى إجراء بحوثهم دون أى تدخل، رهنا بالمبادىء والمناهج العلمية للبحث المحدد، كما أن لهم الحق فى إبلاغ نتائج بحوثهم فى حرية إلى الآخرين ونشرها دون رقابة". ليس ببعيد عن الأذهان أن فتاوى التكفير لا تقتصر على العلوم الاجتماعية فها هى تمتد بفتوى ابن باز الشهيرة عن كروية الأرض لتشمل العلوم الطبيعية، ويثار نفس اللغط حول الهندسة الوراثية .. إلخ.

٣ - الحكم يهدر مفهوم المواطنة مرة ثانية:

وذلك عندما يؤسس قضائه بردة د. نصر حامد أبو زيد على أساس إنكاره لوجوب دفع المسيحيين الجزية عن يدوهم صاغرون حيث يقول الحكم" أما ما أورده المستانف ضده - د. نصر أبو زيد - عن معاملة أهل الذمة وما ورد بشأنهم من وجوب الجزية عليهم وأن القول بذلك يعنى جذب المجتمع للوراء إلى مرحلة تجاوزتها البشرية فى نضالها الطويل من أجل عالم أفضل فهذا القول رد لآيات الله تعالى فى شأن الجزية ووصفا لها بأوصاف قد يتحرج البعض من أن يصف بها كلام البشر وأحكامهم بل وهو قول يخالف ما أوجبه القرآن الكريم والسنة النبوية من أحكام تمثل قمة المعاملة الإنسانية الكريمة للأقليات غير الإسلامية وهى معاملة يتمنى المسلمون فى العالم أجمع أن تعامل الدول غير المسلمة الأقليات الإسلامية بداخلها بمعشار أحكام الإسلام للأقلية غير المسلمة بدلا من المذابح الجماعية للرجال والنساء والولدان. أما آية الجزية التى خرج عليها المستانف ضده وهى آية قاطعة الدلالة فهى الآية ٢٩ من سورة التوبة". (ص١٦ من حيثيات الحكم).

ويذهب الحكم الاستئنافى إلى أن مثل هذا القول يعد ردة وسببا كافيا لتكفير د. نصر حامد أبو زيد بحسبانه "إنكارا للمعلوم من الدين بالضرورة" وهو الأمر الذى ينسف حق المواطنة من أساسه ويحول المواطنين غير المسلمين إلى مجرد رعايا لا حقوق مواطنه لهم وهو ما يأباه الضمير الإنسانى المعاصر أيا كان الغلاف الذى تقدم فيه تلك الفكرة.

٤ - الحكم يهدر كرامة المرأة مرة ثانية:

ومرة أخرى يأتى هذا الحكم ليهدر كرامة المرأة مرة ثانية وذلك عندما استند فى تكفير د. نصر حامد أبو زيد إلى إنكاره لما هو معلوم من الدين من "إباحة الجوارى" حيث نص الحكم على ما يلى "حيث قرره المستانف ضده - د. نصر أبو زيد - فى خصوص ملك اليمين يتعارض مع النصوص القطعية الواردة بكتاب الله تعالى والتى يلزم إتباع حكمها إذا توافرت شروطها وانتفت موانعها، أى إذا وجد ملك اليمين لأركانه الشرعية وشروطه انتفت موانعه" (ص ١٦ من حيثيات الحكم).

ولاشك أن إقرار مثل هذا القول، يعد انتقاصا من كرامة المرأة بجعلها" مجرد محل للمعاشر الجنسية والملكية" ويمثل عودة غير حميدة إلى مفاهيم الرق والاستبعاد التى تجاوزتها البشرية فى مسيرتها نحو العدالة والحرية والمساواة.

وجاء الحكم فى هذه الجزئية ليشكل انتهاكا للمادة الرابعة من الإعلان العالمى لحقوق الإنسان والمادة الثامنة من العهد الدولى للحقوق المدنية والسياسية، كما يشكل

انتهاكا لأحكام الاتفاقية الدولية الخاصة بالقضاء على كافة صور العبودية والرق.

٥ - الحكم يخالف مفهوم الحقوق الملازمة لصفة الإنسان:
يعد الحكم بالتفريق بين د. نصر حامد أبو زيد وزوجته مخالفة للحقوق اللصيقة بالإنسان ومن أهمها حقه فى تكوين أسرة خاصة وعدم الاعتداء أو التدخل فى خصوصياتها ، وذلك بالمخالفة لنص المادة ٥٠ من القانون المدنى والمادة ٤٥ فقرة ١ من الدستور المصرى.

كما جاءت الدعوى ومن بعدها الحكم ليشكلا تدخلا تعسفيا فى الحياة الشخصية للدكتور نصر حامد أبو زيد وزوجته وهو الأمر الذى يشكل انتهاكا لنص المادة ١٢ من الإعلان العالمى لحقوق الإنسان وللمادة ١٧ من العهد الدولى للحقوق المدنية والسياسية التى تؤكد على أنه ":
١ - لايجوز تعريض أى شخص ، على نحو تعسفى أو غير قانونى، للتدخل فى خصوصياته أو شؤون أسرته أو بيته أو مراسلاته، ولا لأى حملات غير قانونية تمس شرفه أو سمعته.
٢ - من حق كل شخص أن يحميه القانون من مثل هذا التدخل أو المساس".

وأخيرا لا يسع مركز المساعدة القانونية لحقوق الإنسان إلا أن يضع كافة مؤسسات المجتمع المدنى والدولة إزاء مسئولياتها . فهذا الحكم فى حقيقة الأمر ليس حكما بتكفير د. نصر أبو زيد فحسب بل هو دعوة لتكفير الدستور المصرى ولكافة مؤسسات المجتمع وعلى رأسها الدولة ، وتكفيرا بوجه خاص لكافة منظمات حقوق الإنسان، فمن يتمسك بمفهوم المواطنة غير مؤسسة على اعتبارات دينية يعد وفقا لهذا الحكم منكرا لمعلوم من الدين بالضرورة ومن ثم يضحى كافرا.. ومن يرفض العبودية والاسترقاق يضحى عرضه للحكم بتكفيره ، وحيث ينص الدستور المصرى على حق المواطنة والمساواة بين المواطنين فى الحقوق والواجبات العامة بدون تمييز على أساس دينى وهو ما يتعارض مع مفهوم الحرية ومن ثم دستورا كافرا. إن هذا الحكم القضائى يضع المجتمع المدنى بأسره فى مأزق شديد الخطورة.

لذلك يعلن المركز تضامنه مع الدكتور نصر حامد أبو زيد والدكتورة ابتهال يونس ويهيب بكافة مؤسسات المجتمع المدنى العمل سوياً من أجل:-

(١) القضاء على الثغرات التشريعية التى تسمح بصدور مثل هذه الأحكام وعلى الأخص إصدار تشريع ينص صراحة على إلغاء دعاوى الحسبة.
(٢) تنقية كافة التشريعات المصرية بما يتواءم والمعايير الدولية المستقرة فى مجال حقوق الإنسان.
(٣) إضفاء حصانة تشريعية على أعمال البحث العلمى.
(٤) العمل على تأكيد الضمانات الكافية بما يحفظ للمرأة كرامتها وحقوقها وحمايتها من أى تدخل فى خصوصيتها ، وفى هذا السياق ينبغى إعمال بنود اتفاقية القضاء على جميع أشكال التمييز ضد المرأة.

قول على قول للدكتور نصر حامد أبو زيد

كنت أقرأ بالأمس كتاباً رائعاً للمفكر سيد محمود القمنى بعنوان «الأسطورة والتراث».

وفى نهاية الكتاب وجدت تعليقاً ملحقاً به بقلم د. نصر حامد أبو زيد، وكان التعليق رائعاً أيضاً، ولا عجب فى ذلك فالكاتب الدكتور نصر - فى رأيى ومن خلال مؤلفاته- نستطيع أن نقول أنه يحتل مركزاً متقدماً فى مسيرة كوكبة مفكرى العصر الذين يعملون للإرتفاع بالفكر ولتنقية التراث ومحاولة وضع التاريخ فى مساره السليم المترابط المتداخل وتسعى أقلامهم لتوسيع دائرة التنوير ونشر الوعى واحترام العقل.

أنا سعيد واعجابى كامل بعلم د. نصر المتدفق الغزير واتساع دائرة محصوله العلمى. ويزيدنى سعادة أنى اتقدم اليوم بملاحظات بسيطة لا تمس التوجهات الأساسية، ولكنها قد تنفع فى ترتيب الأمور. هذه الملاحظات طرأت على الذهن عندما قرأت تعليقه على كتاب المفكر القمنى. وانا هنا أعلق فقط عن خاطرة علقت بذهنى رأيت أن أقدمها للقراء أولاً ثم للمفكر العملاق.

عبدالقادر خليفة خوجلى

ثانيا: وتقديم القراء على مفكرنا أمر لا أشك مطلقا فى أن كاتبنا الكبير سوف يحمده لنا، وربما يطرب له، وما ذلك إلا لأن القراء فى مجموعهم هم الشعب الذى ينجب ويصنع المفكرين والعلماء.

يقول الدكتور فى ص ٢٩٣ من كتاب «الأسطورة والتراث» الآتى:-

«ويمكن الحديث عن الايدولوجية القرشية، وهى الايدولوجية التى حاولت توظيف الإسلام لصالحها، وتبدى ذلك فى إرساء مبدأ «الخلافة فى قريش» وذلك فى اجتماع السقيفة عشية موت النبى، كما تبدى كذلك فى إلغاء القراءات الأخرى وتثبيت قراءة قريش للقرآن الكريم وحدها فى عصر الخليفة عثمان بن عفان»

انتهى كلام الدكتور.

هنا نرى سببين قال بهما الدكتور لتدعيم رأيه القائل بمحاولة قريش توظيف الإسلام لصالحها.

١) ما دار فى اجتماع السقيفة.

٢) إلغاء القراءات الأخرى وتثبيت قراءة قريش وحدها للقرآن الكريم وذلك فى عصر الخليفة عثمان بن عفان.

بالنسبة للسبب الأول ، إذا كان قد تبدى فى صراع السقيفة طموح قريش فى توظيف الإسلام لصالحها، فماذا عن الطرف الآخر؟ ألم تكن له من المصالح ما يريد أن يوظف الإسلام لخدمتها؟ من المرجح أن الطرف الآخر دخل حلبة ذلك الصراع دفاعا عنها، والا فليس أمامنا أن نقول بأن ذلك الطرف الثانى دخل تلك الحلبة بشعارات مثل عليا مجردة صوفية النزعة ، سماوية المزاج



وبعيدة عن واقع الصراع القبلى وتغليب المصالح. وليس هذا من الحقيقة فى شئ فيما يبدو.

باب الطموح فى تلك الحالة كان مفتوحا أمام الطرفين وعلى قدم المساواة فى صراع تكاد تكون أهدافه الحقيقية معلنة. كل الفرق فى ذلك الصراع أن قريشا دخلته بشهية أكثر انفتاحا.

أن أساوى بين أهداف الطرفين فى اجتماع السقيفة فهذا لا يعنى أنى أقف موقف الحياد من ذلك الصراع ، فلو قدر لى أن أشارك فى ذلك الاجتماع (وهذا افتراضى) لانحزت تماما لقريش حتى لو كنت من الأنصار بل ومن كبارهم (وهذا أمر صعب بسبب سيطرة روح العصبية والقبلية) كما فعل بشير بن سعد وهو من كبار الأنصار (يحدثنا بذلك استاذنا الكبير خليل عبد الكريم فى كتابه (قريش من القبلية للدولة المركزية) انحيازى لقريش له أسبابه.

١) كفاءة قريش ووجود الكادر الأكثر تأهيلا وقدرة فى صفوفها للإمساك بزمام السلطة والقيادة. وذلك لأن قريش تمتع باستقرار نسبى كبير وذلك بسبب خروجها النسبى الكبير عن حياة البداوة والرعى والترحال بحثا عن الماء والكلأ، واستقرت فى الحواضر. وأظن أن لا حاجة تدعونا أن نذكر بأن الاستقرار هو الخطوة الضرورية اللازمة للانتقال إلى حياة أكثر تقدما.

ولقد لعبت التجارة دورا هاما فى حياة قريش بشكل يميزها عن بقية القبائل، وحتى تلك التى كانت تمارس التجارة أيضا فى يثرب والطائف ، وما ذلك الا لموقعها (مكة) فهى ملتقى كبير للطرق التجارية. لذلك فقد احتلت مركزا هاما فى التجارة العالمية، بذلك تمكنت من الانطلاق بتجارتها خارج بلاد العرب فى رحلات شهيرة (الشتاء والصيف) «بهذا تحولت مكة من قرية صغيرة من قرى القوافل، يقنع أهلها بما تنقله القوافل التى

تمر بها من بضائع يتجرون فيها مع جيرانهم في يثرب والطائف وأعراب البوادي والوافدين للحج والعمرة إلى مدينة كبيرة لها علاقات تجارية مع أكبر القوى الاقتصادية المحيطة بها وفي مقدمتها الدولتان العظيمتان فارس والروم كما قال خليل عبد الكريم في : قريش من القبيلة للدولة المركزية.

وهكذا ميزت التجارة قبيلة قريش وجعلتها أكثر تقدما وحيوية بالمقارنة مع بقية القبائل. وبسبب اتصال قريش المستمر المتقدم فقد أتيح لها أن تحصل على قدر معقول من أحوال السياسة الخارجية، ومن نتاج الحضارة الإنسانية في تلك المرحلة من تطور العالم ، وقد زادت حصيلتها من المعرفة والثقافة والديانات السابقة، كما أتيح لها أن تعرف التعامل بالنقد بدلا من نظام التبادل السلعي الذي كان سائدا بين القبائل ، وغنى عن القول أن التعامل بالنقد بدلا عن التبادل السلعي مؤشر لبداية تفتح الوعي القومي كما يقول العلماء.

(٢) هل كان من الممكن ٤ قبمة قبائل الجزيرة العربية (وأخص بالذكر قبيلة حنيفة) أن تقبل بقيادة قبيلة أخرى غير قريش؟

(٣) قريش - دون القبائل الأخرى- لها إرث طويل ممتد في إقامة تلك الدولة بدأه قصي (المؤسس الأول مرورا بهاشم وعبد المطلب ... إلخ

(٤) الانحياز لقريش في تلك المعركة يعني الوقوف بجانب القوى الديناميكية الصاعدة (بلغة اليوم) أما السبب الثاني وهو تثبيت قراءة قريش وحدها لقراءة القرآن الكريم، فقد يكون تعليقي عليه قريب الشبه بالأول.

إذا كان مشروع قريش الايدولوجي يعمل على تثبيت لغة قريش وحدها لقراءة القرآن الكريم (بقول أستاذنا الكبير خليل عبد الكريم: هذا منحى سياسي لحما ودما). إذا كان الأمر كذلك فلماذا لم يبادر الخليفة الأول والخليفة الثاني والخليفة الثالث- في بداية خلافته - للقيام بتلك المهمة (تثبيت القراءة) والجميع من قريش؟

أنا أعتقد أن ثمة ضرورة فرضت نفسها فرضا على الخليفة الثالث لاتخاذ الخطوة ، يحدثنا عنها د. طه حسين فيقول:

«وعاب خصوم عثمان عليه أنه حمل الناس على مصحف واحد، ثم لم يحظر غير ما جاء في هذا المصحف فحسب، ولكنه حسم الأمر حسما، فحرق ما عدا هذا المصحف من الصحف التي كتب فيها القرآن. قال المعترضون على عثمان أن النبي قال «أنزل القرآن على سبعة أحرف كلها كاف شاف» فعثمان حين حظر ما حظر من القراءة ، وحرق ماحرق من الصحف، إنما حظر نصوصا أنزلها الله، وحرق صحفا كانت تشتمل على قرآن أخذه المسلمون عن رسول الله وما ينبغي للإمام أن يلغي من القرآن حرفا، أو يحرق من نصوصه نصا. وقصة جمع القرآن على مصحف واحد ليست يسيرة إلى هذا الحد الذي تصوره خصوم عثمان وأنصاره، فقد روى عن النبي روايات متظاهرة أنه قال: «نزل القرآن على سبعة أحرف» ولكن المسلمين مازالوا مختلفين في تأويل هذا الحديث إلى الآن، فقوم يرون أن هذه الأحرف هي المعاني التي تناولها القرآن من الوعد والوعيد والأمر والنهي والوعظ والقصص، وقوم يذهبون بالأحرف مذهب التصوف، وقوم يرون أن هذه الأحرف هي ألفاظ تختلف في مابينها باختلاف اللغات التي كانت العرب تتكلمها. ولم يتفق المسلمون اتفاقا قاطعا على معنى دقيق لهذا الحديث، فلا يصح الاحتجاج به على عثمان حتى يتفق المختصمون والأنصار على معناه. وقد تظاهرت الروايات بأن المسلمين اختلفوا في قراءة القرآن أيام النبي نفسه، ولم يكن اختلافهم في اللهجات وإنما كان اختلافهم في الألفاظ دون أن تختلف معاني هذه الألفاظ.

وجاءت الشكوى إلى عثمان بأن المسلمين في الأمصار والثغور يختلفون في قراءة القرآن، ثم يختصمون حول هذا الاختلاف فيفضل بعضهم قرانه على قرآن غيره ، حتى أوشكوا أن يفترقوا، وحتى قال حذيفة بن

اليمان لعثمان: «أدرك أمة محمد قبل أن تتفرق حول القرآن»، فلو قد ترك عثمان الناس يقرأون قراءات مختلفة متباينة في ألفاظها لكان هذا مصدر فرقة لاشك فيها ولكان من المحقق أن هذه الفرقة حول الألفاظ ستؤدى إلى فرقة شرمنها بعد أن كان الفتح، وبعد أن استعرب الأعاجم، وبعد أن أخذ الأعراب يقرأون القرآن»

طه حسين: الفتنة الكبرى ص ١٨١ و ١٨٢.

بعد كل ذلك الا يوافقنا الدكتور نصر على أن ثمة ضرورة فرضت نفسها فرضا على عثمان لتثبيت القراءات على لسان واحد؟

إذا نلنا شرف موافقة الدكتور على ذلك، فلنا أن نسأل: ما هو اللسان العربي المرشح للقيام بتلك المهمة؟

أنا أجيب على الفور أنه بالحتم والضرورة لسان قريشى حتى لو لم يكن الخليفة قريشيا، لأن قريش «خاصة وأن القريشيين بشهادة القرآن الكريم كانوا أهل ذكاء وفطنة، وكانوا أيضا على درجة متميزة من الحضارة بالقياس إلى غيرهم من العرب دعك من الأعراب«خليل عبد الكريم: قريش من القبيلة للدولة المركزية ص ٣٨٠.

ولأنها

«العرب صناعتها الكلام وكان أهل الحجاز من بينهم خاصة أهل لسن وفصاحة، اجتمع لهم من الفصاحة والخطابة والبيان العجيب والقول المصيب والكلام القريب، والمنطق الساحر ما ردته أسفار الدرب وازدانت به لغة العرب» "سمير عبد الرازق القطب" أنساب العرب ص ٢٧٩- نقلا عن خليل عبد الكريم.

ولأنها

«يعلل الباحثون سهولة لفظ قريش وعذوبة لهجتهم باهم كانوا ينتقون من لغة الوافدين عليهم وهم كثير لمكانة قريش الدينية والاقتصادية ما عذب لفظه وخف حتى صارت لغتهم المثل الأعلى لسائر العرب لما فيها من عذوبة وجمال ولمالهم من سيادة وشرف» على عبد الواحد فى مادة «لغة» من معجم العلوم الاجتماعية ص (٣٨)

نقلا عن خليل عبد الكريم.

«فالحجازيون إذن هم أفصح العرب وفاقهم في ذلك القريشيون أهل مكة التى امتازت بموقعها الجغرافى المتوسط بين كل من اليمن والشام والعراق، الذى أتاح لهم السفر إلى هذه البلاد وغيرها والاختلاط مع أهلها، وقد علمت الأسفار سادة قريش أمورا كثيرة من أمور الثقافة والحضارة، فقد أرتهم بلادا غريبة ذات تقدم وحضارة وجعلتهم يحتكون بعرب العراق وبعرب بلاد الشام فتعلموا من الحيرة أصول كتابتهم وهذبوا لسانهم ودونوا به أمورهم، وذكرأنهم من أفصح العرب لسانا. وقد شهد لهم العرب بفصاحة اللسان حتى أن الشعراء كانوا يعرضون عليهم أشعارهم» جواد على: المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام الجزء الربع ص ٢٠

(٣) تعلمنا من د. نصر فى كتابه «النص دراسات فى علوم القرآن» أن النص القرآنى تحول إلى فاعل فى الثقافة العربية حتى أصبح هو مركز الدائرة فى تلك الثقافة فى خلال مدة وجيزة بكل المقاييس- وهى بداية الدعوة وحتى انتقال الرسول الكريم- وهذا دليل على تميز النص وتفرده- فهذا النص- والحالة هذه- إن أردنا له التدوين وجمع الناس على قراءته بلسان واحد، فهل من الممكن والمناسب والمعقول أن يكون ذلك اللسان هو لسان قبيلة كقبيلة هذيل مثلا (هذيل هى قبيلة الصحابى الجليل عبد الله بن مسعود) ولغة قريش موجودة وحية ومزدهرة؟

(٤) لسان قريش هو اللسان الوحيد للتخاطب بين القبائل. وهذا لا يحتاج لإثبات.

أظن أن هذا هو الحجم الحقيقى لهذه المسالة، حتى لو التقت مع مصلحة قريش.

عذرا سيدى الدكتور فانا رجل محدود المعارف وفقير الحصيلة من العلم، فلو تطاولت عليك فارجو أن تغفر لى، ولك العتبى حتى ترضى. فما أنا إلا عابر سبيل يحاول أن يحاوره اعجابى وانبهارى - ولك منى السلام.

نجيب محفوظ .. والمهزلة !

محمد جبريل

إذا كان الحكم بتطليق نصر حامد أبو زيد من زوجته قد فاجأ الجميع، فإني أخشى أن تتكرر المفاجأة باعتبار أستاذنا نجيب محفوظ مرتدا .. ولن تصدر الصفة عن فرد أو أفراد .. فما أكثر الصفات التي اعتدناها ممن يتصورون أنفسهم حملة صكوك الغفران، والتي تبدأ بالعمالة والخيانة، وتنتهي بالارتداد عن الدين...

نجيب محفوظ عبد العزيز يحاكم الآن أمام محكمة جنايات المنصورة بتهمة التعدي على كل الأديان التي تؤدي شعائرها بأن ننسب إلى الله العظيم، باعتبار أن عظمته هي محور العبادة والتقديس في كل الأديان، اسماً من غير أسمائه الحسنى، وهو الجبلاوي، وذلك على سبيل الامتهان. وطلب المدعي - واسمه السيد السيد عبد الرحمن - وهو محام بالمنصورة، عقاب نجيب محفوظ بالمواد أرقام ١٦٠، ١٦١، ١٧١ عقوبات.

والأمر ليس فرقعة ولا نكتة. إنه مهزلة أخرى تضاف إلى مسلسل مهازل - أو مآسي - القمع الفكري التي نحياها منذ سنوات، فكدنا نألفها..

لقد نقلت نص الاتهام من عريضة الدعوى التي رفعها المدعي المحامي. والقضية تنظرها بالفعل محكمة جنايات المنصورة - محكمة الجنايات؟! - وقد نظرت القضية في ٢١ يونيو الماضي، وترافع المدعي المحامي، ومحامي المدعى عليه، وقدما مذكرات، ورفعت المحكمة الجلسة إلى موعد تال، لم تحدده..

وكما قلت، فإني أخشى أن نفاجأ - ذات يوم - بأن ما تصورناه نكتة، أو سخفاً، أو محاولة لاجتلاب الشهرة، قد تحول إلى حقيقة قاسية، مثلما حدث مع الأستاذ الجامعي حامد نصر أبو زيد..

لقد عرضت على أستاذنا نجيب محفوظ أن يعبر المثقفون المستنيرون عن مناصرتهم للإبداع، ورفضهم للتعسف الفكري والمصادرة، فيحضروا جلسة المحاكمة.. لكنه رفض بشدة، وأصر أن تجري المحاكمة في جو عادي، مثل أية قضية عادية حتى لا يسبب الأمر - في تقديره - إرباكاً غير مطلوب..

يبقى أن هذه الدعوى هي السابعة عشرة في قضايا رفعها المدعي المحامي ضد رموزنا

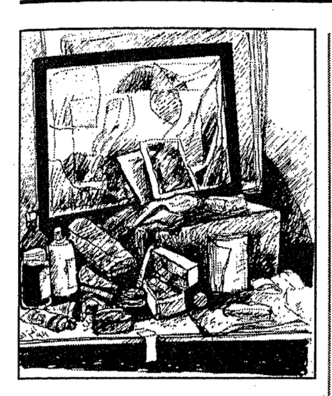
الفكرية والفنية والأدبية..

ومع أن بعض الأحكام قد صدرت بالفعل بتبرئة بعض المدعى عليهم - أستاذ الفلسفة عاطف العراقى، مثلاً - فإن المدعى المحامى يواصل رفع قضاياه.. وهو - وحده - أدرى بالسبب!..

والحق أن الجبلاوى - الذى يصر المدعى المحامى على أن الفنان يقصد به الذات الإلهية - تعبير عن فكرة مطلقة، معنوية. إنه الإيمان الدينى وليس التجسيد المادى للذات الإلهية. الجبلاوى هو الإيمان، المعتقد الدينى. وحين قتل عرفة الجبلاوى، فمعنى ذلك أن العلم انتصر على الإيمان الدينى. ثم اتضح أن سعادة البشرية لايحققها العلم وحده، ومن ثم فقد نشأ الأمل فى استطاعة العلم أن يحيى الجبلاوى الإيمان، المعتقد الدينى، من جديد، وحين قتل عرفة الجبلاوى، فإنه قتل فكرة الإيمان، لأن الذات الإلهية مطلق..

إن الجبلاوى موجود فى داخل كل منا. إذا تخلصنا منه، فنحن نتخلص من فكرة الدين، من الإيمان. موت الجبلاوى هو التعبير عن تحول العلم بدلالاته الخيرة التى تستهدف تقويض إنجازات الإنسان، وتدمير مستقبله..

وإذا كانت "أولاد حارتنا" - بعد مضى أعوام على فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل - مازالت تواجه اتهامات غبية وسخيفة، فإن قاعة المحكمة التى تنظر فيها الدعوى ضد الرجل، يجب أن تشهد احتفالاً للمثقفين، يدافع عن حرية الإبداع، ويرفض الإرهاب الفكرى..



لا أقصد تأثيراً ما على القضاء، فللقضاء قدسيته، وإنما يشغلنى التأكيد على أن الرجل الذى كاد يدفع حياته ثمناً لفتوى جاهلة، قد أصبح رمزاً لحرية الإبداع وحرية الفكر فى بلادنا.. وأن مثقفى مصر يواجهون معه كل محاولات الوصايا الديماجوجية والإرهاب..

لقد حرصت أعداد من الأدباء والفنانين على حضور جلسات فيلم يوسف شاهين "المهاجر" تدليلاً على مناصرتهم لحرية الإبداع.. ونجيب محفوظ - فى حياتنا - ليس "أولاد حارتنا" وحدها، فأعماله هى التجسيد الأجمل لتطور فن الرواية العربية، وهى التبشير بكل ما هو حق وخير وجمال.

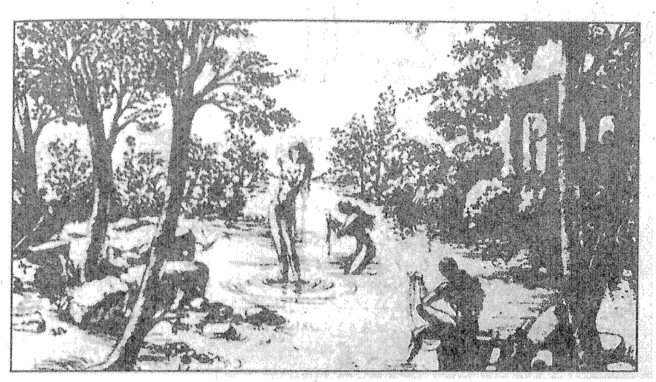
الذبح بالأحكام!

سعد القرش

سوف يسجل التاريخ أننا خرجنا من القرن العشرين بصفعة شديدة، تجبرنا على الإنحناء، والانكسار طويل المدى، ونؤكد أن مائة عام من التنوير ضاعت هباء.. فهل تحول المثقفون إلى كائنات غامضة تعيش في "جيتو" بعيداً عن التأثير في المجتمع، بدليل صدور حكم "قضائي!" بوجوب التفريق بين الدكتور نصر حامد أبو زيد وزوجته الدكتور ابتهال سالم؟

فعلى مدى ما يزيد على ثلاث سنوات، كتب عن "قصة أبو زيد" أضعاف ما كتب عن قضايا المصادرة على مدى التاريخ العربي. بما في ذلك كتب طه حسين ولويس عوض ومحمد خلف الله وعبد الرحمن بدوي وغيرهم، فقد فتحت صفحة الحوار القومي بالأهرام صدرها للقضية بنشر التقارير العلمية وتعليقات الأساتذة والمفكرين، وأصدرت مجلات القاهرة و"أدب ونقد" وغيرهما أعداداً خاصة عنه، ولكن كل ذلك ذهب سدى؟! كيف؟ سؤال يجب أن يرد عليه المثقفون، ليعرفوا على أي أرض يقفون ولماذا فقدوا فاعليتهم، وخسروا المعركة - حتى الآن على الأقل.

الآن.. هل نحتكم إلى العقل، وندعو من لا عقل إلى حوار رغم رفضه الحوار، وتغييب للعقل وإن كان الإسلام دين معجزته العقل!.. ومن باب العقل وحده أن تكون مفردات الحوار خارجة من قاموسهم، وتنتسب إلى خطابهم ومنطقهم، فإذا كان عمر بن الخطاب قد أعلن عن مسئوليته عن نعجة تتعثر في العراق، وتقصيره في عدم تسوية الطريق لها، فمن باب أولى على هؤلاء أن يعلنوا توبتهم على إراقة دماء الأبرياء" فالقتل يبدأ بكلمة مجانية ينطق بها من يجيد اعتلاء المنابر، فتتحول إلى رصاص وقنابل، فماذا هم قائلون إذا سئلوا عن مسئوليتهم عن جرائم القتل؟.. ولعلهم يعلمون أيضاً أن كل الكبائر يمكن التوبة عنها إلا القتل، لاستحالة الحصول على السماح أو العفو من القتيل، وإذا كانوا يتحدثون باسم الإسلام ويقتنعون - بينهم وبين أنفسهم - بما



يعلنون ، فعليهم أن يسارعوا إلى إعلان توبتهم النصوح...

قد يقول جاهل إنه بذلك يخدم الإسلام ، ولعله بذلك لايخدم إلا نفسه ، ولا يخشى إلا على موقعه ، لأن العقيدة التى يمكن أن تهتز بكتاب أو رأى لا تستحق أن تقدس ، والشجرة التى تنكسر أمام أول هبة للريح هشة الأساس . فلماذا يحيلون خوفهم على أنفسهم إلى الإسلام ، مستخدمين فى ذلك كل الأسلحة غير المشروعة؟.

لم نقرأ أن أحداً - على مدى سبعين عاماً منذ أزمة الشعر الجاهلي - ممن قرأوا كل الكتب المصادرة ارتد عن الإسلام أو حتى لو حدث ، فهل من حق أحد أن يحاكمه؟، أو أن يقتص منه؟..

بداية ، يجب الاعتراف بأننا إزاء أزمة حقيقية ، أبطالها كتاب وأساتذة بالجامعة ومحامون وقضاة، يساندهم جيش هائل من الأميين والحرفيين والسماكين والسباكين (راجع مهن قتلة فرج فوده ومن حاولوا قتل نجيب محفوظ)..

يجب الاعتراف أيضا بأن هؤلاء محصنون ضد كل أنواع الحوار ولديهم مناعة تقيهم .. "خير .. ما يكتب من أفكار ومناقشات . بدليل مضيهم فى طريقهم غير مبالين بمئات الصفحات التى نشرت عن قضية نصر زبو زيد.

يجب الاعتراف ثالثا بوجود خطأ ما أو خلل يمنع وصول الأفكار إلى القارئ المستهدف ، لعيب فى لغة الخطاب أو فى المتلقى أو الوسيلة ، وهكذا ظلت الصفحات التى نشرت عن نصر وغيره بعيدا عن التداول والقراءة ، واقتصر جهود قرائها على الذين كتبوها فقط ، والقراء فى أجازة.

يجب التوجه - إذن - إلى الجمهور العريض ، بخطاب جديد يفند الخطاب التقليدى الخارج من بطون الكتب الصفراء

. والناطق بلسان من شبعوا موتا ، على أن يعتمد على المصدر الأساسى وهو القرآن الكريم الذى ينحيه كثير من الدعاة التقليدية جانبا ،. ويستبدلون به أقوال العلماء ، ومازال حملة الدكتوراه يقولون كلما تصدوا لقضية جديدة :"يرى العلماء" .. وقال العلماء" .. أو "يقول السلف" .. وهم بهذا أشبه بمن يصر على إصابة نفسه بالعمى ، حتى يحظى بشرف مساعدة الموتى له ، وإرشاده إلى طريق لم يألفوها، وقضايا لم تكن مطروحة ، ولو عاش السلف هذه الأيام لغيروا آراءهم ، أو بحثوا عن إجابات جديدة، ولكن الجهلاء لديهم الشجاعة لتجاهل القرآن فى الوقت الذى يخشون فيه سطوة الموتى..

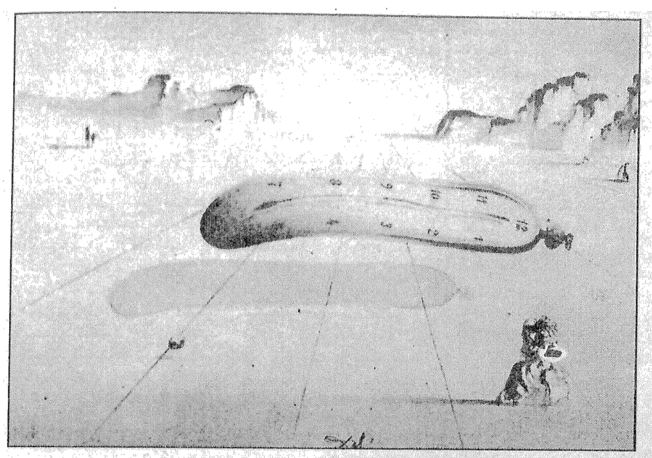
القرآن - الذى هو فوق السنة وأقوال العلماء - يقرر حرية الكفر ، سواء ظل الكافر على كفره ، أو خرج من الإسلام بإرادته وفضل الكفر، ففى سورة النساء (١٣٧) .

يقول : إن الذين آمنوا ثم كفروا ثم آمنوا ثم كفروا ثم ازدادوا كفرا لم يكن الله ليغفر لهم ولا ليهديهم سبيلا" ، ولم يأمر أحدا - حتى الرسول - بقتله ، أو البحث عن خبايا أفكاره ، ولم يحدث أن قتل النبى أو الصحابة أحدا لأنه خرج من الإسلام فى صمت ، وليس فى القرآن حد للردة ، ولكنه مصطلح سياسى لتأديب الخارجين على الدولة ، وما دام المرتد لم يعتد على أحد فلماذا نحاكمه؟

ثم من هو الإنسان الذى ألهمه الله القدرة ومنحه معجزة "كشف الكفر"؟! .. مادام الأمر يحتمل أكثر من وجهة نظر فإن القضية تعتبر منتهية ، وقد أكد نصر أبو زيد - وزوجته - أنه يبدى رأيه ويخدم الإسلام بعقل مستنير ويقرأ النصوص على ضوء الحقائق والسياق التاريخى الاجتماعى والسياسى الذى أصدر فيه الفقهاء - السلف - أحكامهم وآرائهم ، فيكفى تطبيق آراء قديمة على قضايا حديثة إهانة للعقل الذى يخرج من القرن العشرين بصفعة أكبر من قدرته على الاحتمال.

ألا يكفى من يتهم بالردة - وليس فى الإسلام حد للردة أصلا - أن يقول للقاضى لا إله إلا الله ، أم أن القاضى ، أكثر علما من الرسول صلى الله عليه وسلم الذى غضب غضبا شديدا حين أخبره أسامة بن زيد بقتله لرجل من صفوف الكفار فى إحدى المعارك ، وكان الرجل على وشك قتل أسامة ، فلما هم الأخير بضربه بالسيف نطق الرجل بالشهادة ، فأصر أسامة على قتله ، وبرر للرسول ذلك بأن الرجل قالها خوفا من السيف وليس اقتناعا، فاعترض قائلا : أتقتل من يقول لا إله إلا الله ، هلا شققت عن قلبه ؟! ، وظل يكررها غضبا وأسفا وتبرؤا.

إن الحكم على المفكرين ، يكرس بل ويحفر مجرى جديا للدماء ، ولم يكن الحكم الأخير إلا ذبحا حقيقيا لنصر أبو زيد ، وإهانة للعقل، ولو كان هؤلاء يريدون الإصلاح حقا لما ركزوا على الجانب الجنسى للمسألة بالتفريق بين الزوجين فى الفراش ، اللهم إلا إذا كان الأميون سوف يقومون بالشق الثانى من المسألة بتتبع تحركات نصر أبو زيد وزوجته لوضع نهاية لحياته ليصير ودمه لعنة فى أعناق الذين ذبحوه بهذا الحكم الخطير ، ثم أين هؤلاء المحامون والمستشارون وغيرهم من



الانتهاكات اليومية - اللانهائية - في حق الشعب "المقتول بالحياة"..

هناك المئات ممن يتحكمون في مصائر شعب من التجار المحتكرين اللصوص والعملاء والخونة ، ولكن "العلماء" يتجاهلون قاتلي الشعوب ، ويركزون فوهات البنادق على رجل لا يملك إلا كلمة ، بحجة أنه مرتد ، فأيهما المرتد إذن؟ .. السنا جميعا مرتدين عن كل قيم من شأنها احترام الإنسان ورفع قيمة العقل؟

سيقول جاهلي إن القلم أخطر من السلاح ، والكتاب يفتك بعقل الشباب، ولعلهم يتجاهلون أن ضعفهم وعجزهم عن إجراء حوار عاقل ومسئول هو الذي دفعهم للبحث عن سلاح أو رواع آخر، والذي يخشى على عقيدة من قراءة كتاب ما، لن يقرأه، وهل تنصر المسلمون الذين قرأوا الأناجيل ، أو أسلم المسيحيون - الذين درسوا القرآن وحفظوه ..أبدا .. ولكن الضعف نابع من الذين في قلوبهم مرض.. وعلى مصر السلام.

سؤال : هل يأتي هذا الحكم - الصفعة - كرد فعل سعودي على غضب الشعب المصري بسبب جلد الطبيب المصري بالسعودية بعد أن ثار لكرامته؟

من المآذن إلى المحارق

غادة نبيل

لا

عصري لا يخيفني

ولن أتخلى عن قضيتي

عصري بائس،

عصري سافل،

وعصري شجاع،

مجيد،

وبطل

أنا لم أندم يوماً لكوني

أتيت هذا العالم باكراً.

إنني من القرن العشرين

وأنا فخور بذلك.

(من إحدى قصائد

الشاعر التركي ناظم

حكمت في السجن - دون

تاريخ أو عنوان)

دعوني أقص عليكم قصة

الطحان والدين.

في حكاية غير طريفة للمؤرخ الايطالي كارلو جينزبرج يروي لنا مأساة طحان من شمال ايطاليا في القرن السادس عشر يدعى مينوشيو.

مينوشيو هذا كان متعلماً عكس فلاحي ضيعته واستطاع بالقليل من المعلومات التي جمعها أو قرأها في مراجع شتى أهمها سير القديسيين وطبعة ايطالية للقرآن، وديكاميرون لبوكاشيو (قبل التعديل والحذف الذي أصابها) وقصيدة طويلة غير معروفة الأصل تعود للقرن الخامس عشر بعنوان Historia del Giudicio أن يؤلف نظريته الخاصة في تفسير نشأة الكون بصورة قادته إلى محاكم التفتيش التي مثل أمامها ليحاكم مرتين ويتم حرقه في نهاية المحاكمة لأنه لم يأبه لنصيحة قس هو أيضاً صديق طفولة قديم قال له: "أعطهم ما يريدون سماعه وحاول ألا تتحدث كثيراً لا تحاول مناقشة هذه الأفكار.. وأجبهم على أسئلتهم فقط"(١)

والسؤال.. لماذا مينوشيو؟

أقول .. ليس إلا لكونه انساناً.. قرأ واجتهد وخرج على قريته بتفسير مستقل وغير مقبول دفع حياته ثمناً له.

والسؤال: لماذا نصر أبو زيد ينساق من نفس المبدأ : انسانيته.

وإذا وضعنا اسم وعقيدة الشخص ومركزه الاجتماعي جانباً لتبقى لنا "الحالة" فإن ذلك قطعاً لا يعني إقصاء التفرد.. وهو بالطبع محصلة هذا كله لكنني اخترت أن أنظر إلى د. أبو زيد من حيث كونه نموذجاً لإنسان باحث عن شكل أو فلنقل نموذج تفكير مغاير فهو يحاول أن يحاورنا كمجتمع من نقطة ارتكاز منطق يقوم على المسافة والنسبية، ومعارضة أو

اختلاف لديها قدرة التجاوز ولا تزعم - ونكرر - لا تزعم احتكار الحقيقة.
- لكن المؤلم أننا كمجتمعات "ملحمية" الصبغة نميل إلى الآحادية - في الحوار Monologism، وفي التاريخ Linearity.
ومن البدهي أن أية محاولة للخروج على النص وأقصد اختراق الوضع القادم أو البحث عن أخلاقيات بديلة أو إعادة صياغة أو قراءة وكتابة التاريخ ضمن البنية التحتية للنصوص والتفاسير بهدف نسف الخطاب المشقر "اللائق" الحالي ومقابلة النصوص وبالتالي البذي ببعضها البعض لابد أن تصادر وفي أفضل الأحوال يتم دفعها إلى حدود وهوامش الثقافة الرسمية المعترف بها.
وما أقصده بالمجتمع الملحمي في الرؤية والحوار ذلك المجتمع الذي يتميز بدرجة عالية من وجود الذات Self presence الذي تحدث عنه جاك دريدا. ففي الملحمة المتحدث أي البطل الملحمي وبؤرة الحدث ومحركه لا يوظف "حوارات" الآخرين الذين هم في جموعهم مجرد مجاميع تتحرك وفق مشيئة علوية أو تصور ما. والتلاعب الحواري للغة كعلاقة ارتباطية بين الدالات يحدث على مستوى السرد بحيث يبقى المبدأ التنظيمي لبنية الملحمة احاديا لا يعرف المفردة الثنائية المعنى، ويحكم الملحمة وجهة نظر الراوي المطلقة التي تتقابل مع "كلية" الإله أو المجتمع والمنطق الملحمي هو الذي يبحث عن العام بين الخاص ولذا فهو منطق بيني عقابي تحكمه القدرية ينفذ البطل التراجيدي فيه المحتوم.. إنه المنطق العاكس "للإيمان بالمعنى الحرفي للمفردة".(٢)
وأتصور أن الاشتباك بين المعسكرين.. معسكر د. نصر القائل بتفكيك النص - أي نص - من خلال الثقة بأن أية لغة بالغا ما بلغ حذرها ليست بقادرة على التخلص من ظرفها التاريخي أو من الظروف التي فرضها تاريخها السابق والعملية الميتافيزيقية المسيطرة على الفكر والمرتبطة بها، وحيث أن النص الديني أيضا نص لغوي فإن ما ينطبق على اللغة وما يطرأ عليها يجعل من المشروع أن تكون إحدى أهم آليات التعامل معه - بعيدا عن قدسية المحتوى - المدخل اللغوي وقوانينه ومن منطلق حضاري أي وفقا لأفهام اللحظة التاريخية الحاضرة التي أحياها.. والمعسكر المضاد لهذا الموقف هو الذي يخلط جهلا أو بشكل عاطفي بين التفكيك أو العملية التفكيكية من حيث هي نشاط قرائي همه الأول فك أو حل ما هو كائن كنظام معطى للأولويات ومحاولة تلمس سبل تكون "الإنسان الحر" الجديد بهبة العقل القادر على أن يقوم وحده بعملية De-mythification أو نزع روح الأسطورة المهابة عما يعد قدسيا وغير قابل للمس أو الاقتراب ولو محاورة.. أقول يخلط بين هذا وبين إحساس آخر ركيزته عدوانية تتمثل في تصوري لعملية Des-ecration تدنيس أو تلويث لما أراه وأعتبره أنا مثلا مقدسا.
ويقع المعسكر الثاني في شرك المنطق الذي يفرضه على خصومه لأنه كما أسلفنا لا يرى بعصابة عينيه سوى

"حقيقة" واحدة يعتبرها "الحقيقة".

ومن الطبيعي أن كل من يأتي ليناقش ماهية هذه "الحقيقة" يصبح مبلبلا لعقول الشباب تلك التهمة القديمة التي ساقوا بها سقراط في سجنه لشرب السم.

بهذا أنا أجعل نفسي مرجعية نفسي وأرفض أن أدخل في حوار معها.. أنطلق من المسلمة والحكم ولا أتجادل معها فكيف أصغي لما يختلف عنها؟

هذا أولا.

وثانيا: أنني طالما أتصلف بدور الحكم وأنا نفسي متوشحة أو مختنقة "بالتحريم" فأنا لا أرى أن موقفي لا يعدو كونه تجاوزا يمنح نفسه الشرعية.. والتجاوز يصبح قانونا!

ومن المضحك وربما المثير بالنسبة للفئة الثانية - أقصد خصوم الخط الفكري للدكتور نصر - أن يكون موقفهم هو نفس موقف دريدا الصارخ بأنه: "لا يوجد شيء خارج النص".

وفي العصور الوسطى التي شهد التاريخ على ظلامها الفكري كانت هناك طرائق للتنفيس لا تتقابل مع نقائض الهجائيين العرب في العصر الأموي أو الزخم الفكري والجنسي للعصر العباسي.

أحد أشهر الأعمال المكتوبة في أوروبا ذلك الوقت كانت بعنوان "أعياد قبرصية" تمثل فيه كل شخصيات الكتاب المقدس بدءا من آدم وحواء وانتهاءا بشخص المسيح وحتى لحظة العشاء الأخير مع الحواريين قبل الصلب. وكانت تقدم في عروض لابهار البابا جون الثامن (ويقوم بها رهبان أحيانا) ثم بعد تحويلها إلى مادة شعرية أمكن تقسيمها في عروض المآدب الملكية.

ورغم الإدعاء أن الهدف من تصوير وتمثيل المقدس على انه عادي ويومي هو القيمة الوعظية التوجيهية إلا أن حقيقة هذه العروض أنها كانت باروديا من السب.. أو حتى Parodia Sa-cra أي نوع من الاختزال الكاريكاتوري للمقدس.

ولأن للضحك والسخرية توقيت كانت مهرجانات درج على تسميته Car-nival هي مناسبات الأجازات حيث سمي بعضها "بأجازة المعتوهين" أو "أجازة الحمار" وكان بعض رجال الدين يحتفلون بها في الكنائس ذاتها ويشترك العامة مع الكهنوت في تنصيب ملك للمغفلين يحملونه على الأكتاف وقد يوسعونه ضربا في نهاية مهرجان القذف والتهكم.

وحتى التراتيل الكنسية كان يتم تلحين بعضها وفقا لمقطوعات اعتيادية لرجل الشارع والترنم بها هكذا والعكس أيضا صحيح فأغنية عيد الميلاد الشهيرة في فرنسا القرون الوسطى صارت احد أهم مصادر أغنية الشارع الدارجة أو الثورية.

وتجاوز الأمر حتى بلغ حد التعبير الساخر المتداخل مع الاستثارة الجنسية في الاستهزاء الواضح بتعاليم الرهبان الصارمة طوال العام بدءا من التعامل خارج أطر التوقير مع العهدين القديم والجديد وحتى اللغويات.. وباختصار لم يكن ثمة نص أو صلاة لا يمكن إخضاعها للباروديا.

ويمكن أن ندلل على "التسامح" النسبي ببعض المقتطفات من الصلاة البائدة" أبانا الذي في السموات" .. من نص فرنسي ساخر وقديم يعود للقرن الرابع عشر

وهو يصف أهوال الحرب فيقول:

"أبانا الذى فى السموات

أنت لست غبيا

لأنك تحيا فى سلام عظيم.."

وإلى جانب هذه الروح.. أو ربما منها ونتيجة تثوير ممارسة التعامل مع اللغة وضح الفرق أيضا وقتذاك بين اللاتينية الكلاسيكية ولاتينية القرون الوسطى وخاصة مع اندحارها وبدايات عصر النهضة، وظهرت بعض الكتابات مثل "خطابات أناس مجهولين" يهاجم بها أنصار أحد المدافعين عن اتجاه مذهبى ما خصومهم مما عرضها للحرق بأمر البابا أدريان.

والمهم حقا أن هذه التنازعات أظهرت بعدا هاما فى التطور الاجتماعى لأوروبا الاقطاعية تلك الفترة وهو أن ثمة حاجة ماسة بدأت تفرض نفسها لإحداث نوع من السيولة والتنامى والإحتواء كى تقدر اللغة على استيعاب العالم الجديد الذى كان يتخلق وقتها.

وكان الـ Carnival فرصة لانفجار الكلمة والسلوك استمرارا لدفق الروح المتمردة والمحبة للحياة فى احتفالات الشوارع بروما القديمة وتحديدا الاحتفالات الدينية حيث يسير مجموعة من المنشدين والمقلدين لسلوكيات أصحاب المهن المختلفة من فلاحين وأطباء وعبيد بجوار حاملى بعض الرموز الجنسية المصنعة.

كان للقدامى القدرة على التمييز بين أبطال حروب طراودة الذين لم يسخر أحد من شخوصهم أو بطولاتهم وبين التعبير الملحمى عن البطولة التراجيدية التى كانت مادة خصبة لتلك السخرية.. (وربما يكون هذا أكثر مما نمتلك اليوم)، حتى اعتبر البعض - وأقصد تحديدا ميخائيل باختين - أن روما هى التى علمت الحضارة الأوروبية كيف تضحك.

"يا إلهى كم يبدو مهما لهم أن يعتنقوا جميعا.. نفس الأفكار"

(الغثيان .. جان بول سارتر)

والآن.. أملك أن أقول أن العقلية - الحفرية لا تعرف الأستكناه أو التاملية وأخشى أن أقول "القدرة على الفرح" ضمن أشياء عدة لا تعرفها لأن روحها تعمدت أمام ما يصح اعتباره "اللفظة - الأيقونة" وهى بميلها للاختزالات التبسيطية ورؤية التفسير على أنه تحوير، مرتعدة وهلوعة من محاولات الانزياح والتساؤل والتشوف، رافضة للمختلف وللمخاطرة.. بل ولفكرة أن هناك قراءة أخرى "إقلاقية" تتوسل بعدا ولغة يتعاملان مع المستوى المكبوح أو المصادر ولا تسعى لمصالحة ايدولوجية أو الانسكاب فى مقايسات المنطق المضاد أى التقولب فى أحجام المشابهات العلائقية التى تقف العقلية - الحفرية حارسة لها وجاهزة بها لنا.

فى سطحية شدتنى أسترجع الآن حوارا قصيرا مع أحد المحتمين بالمعسكر الفكرى المضاد للدكتور نصر أبو زيد. كان المتحدث يشدد على أن نشر الدكتور نصر لبعض مقالاته وأفكاره فى المطبوعة الثقافية "أدب ونقد" والمعنية بتمثيل اتجاه فكرى مذهبى معين يحسب عليه ويؤكد شيوعيته. ولم أحاول نفى أو تاكيد ما يلقى دائما فى وجهك كتهمة - اذا كنت معارضا أو مثقفا -

لكن انسترب إلى ذهني مفارقة غابت عن ذهن المتحدث نفسه وهي أن الإيمان مثلا بأن قيمة الأدب الاشتراكي تنجلي في واقعيته أو أن أدباً ما يكون جيداً فقط لاشتراكية مفاهيمه لا يختلف كثيراً عن الإيمان بأن قيمة الأدب المرتكز على مفاهيم دينية جيد بسبب هذه المفاهيم وحدها.. وربط الحماس اليقيني هنا بمرجعية قيمية لا أساس لها سوى إيماني أنها بها يعني إلغاء أي أساس للقيمة التي تتأسس على أرضية أو منطلقات مغايرة، بل ويعني أن هذا الإيمان سابق على القيمة - حقيقية أو وهمية - ومستقل عنها.

ولعل هذا بالضبط ما لم يغتفر للدكتور نصر..

هاجس الخلخلة الفكرية للثوابت عبر تفجير حرية النص والتأويل وبشكل انصهاري للأثنين معا - التحريضي.. أي تكرارية سؤال: "كيف"؟ وبشكل انساني وتثويري دون إحساس بالحاجة للامتثال لتجانس عام في رؤية العالم أو ما يسمى Weltanschauung.

ودون خوف بما يأتي بعد هذه الـ "كيف" ولو كان الطوفان.. وقد كان!!

أتساءل الآن وبندول الساعة يتأرجح بين معسكري القضية، والاستئناف والنقض هل نحن نفتش دائما عن عدو معلن -Enem mideclare وهل وجدنا ضالتنا في شخص د. نصر؟ هل ثمة شئ في النفس البشرية يحركها نحو تقديم ضحية عامة قربانا أو تكفيراً عن الذنوب والخطايا المخبوءة أو الخاصة؟

منذ الهندوكي العظيم غاندي الذي آمن أن الله هو الديمقراطي الأعظم لأنه ترك لنا حرية أن نؤمن به أولا نؤمن وأنا أفكر بإخناتون والحلاج ومارتين لوثر كينج ولوركا وكل الثوار المؤمنين بفكرة الإله.. أو "الفكرة".. تلك التي تبعثر دما وتساوي عمراً وليس سواها يسبب لنا في العالم العربي والإسلامي حساسية الصدر وضيق التنفس.

كم المسكوت عنه في تراثنا بلغ حداً يسد الحلقوم حتى لأكاد أصفه بتراث المسكوت عنه.. تراث الصوت الواحد والعين الواحدة - لأن الأخرى مفقوءة وحيث الآخر منفي أولا وجود له.

غائم ومهين هذا الاحساس الذي تطارد ثقافة القمع انسانيتي به.. فقط لأنحشر ضمني طوابير الاستتابة في ثقافة الخاضعين لأتعلم الطقوس وأشتري الاستمزار..

غائم ومهين أن تكون الكتابة الأدبية جسراً للإيماء السياسي والديني ولأسباب تتعلق بالمحظور أكثر من الفني.. أن أقرأ لدى نجيب محفوظ أو رابالييه أو ثرفانتس أو جويس أو كافكا ما لا أستطيع العثور عليه في مطبعة عربية لمفكر عربي..

أن لا أجد تسامحا يعادل ما سمح بنشر مؤلفات الماركيزي دي ساد أو الأفكار الديونيسية أو تلك الخاصة بموت الإله لنيتشه أو المعتقدات الدينية المجدولة بالطبيعة أو بتقديم تلك الأخيرة على الأفكار المسيحية الدوجماتية عن الله في أعمال توماس هاردي في بريطانيا القرن الماضي.

لدى هاردي بالذات الشخصية تتأرجح بين القولبة والإنصات لصوت الذات.. إحدى أهم روايته Jude The doscure أثارت حفيظة القراء الذين احتملوا Tess of the Durbervilles رغم

اضطراره لإحداث تعديل لبعض أجزاء الأخيرة فيما يتعلق بما يريد قوله حول عذرية البطلة لكن رؤية Jude الجريئة دينيا لم تصادر كما لم تصادر أى من أعماله.

هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية كانت Tess of the Durbervilles هجمة على المؤسسة الدينية فى مواجهة الرموز الوثنية "الطبيعية" (آثار Stonehenge فى بريطانيا مثلا) وانحيازنا - على يد الكاتب الذى يقودنا بالأيدى فى ذلك الاتجاه - لممثلى المذهب الانسانى وأفكارهم.. والمقصود البطلة بشكل خاص فى الرواية السالفة المذكورة.

لأول مرة - وفى مقابلة الدين الرسمى - تتحدث إحدى الشخصيات عن إمكانية خروج الروح من الجسد أثناء الحياة ليس تناسخا وإنما فى ارادة فلسفية وحميمية مع الطبيعة الأم.. التحام مؤقت ثم رجوع.

ولأول مرة هناك سخرية مرة مبررة من "رئيس الخالدين" حيث يحتمى هاردى بتعبير أسخيلوس الذى يتراوح بين احتمالات الزمن أو الإله.

والآن .. نعود إلى حكايتنا .. حكاية مينوشيو ود. نصر.

خوفى يوشوشتى : "هل يرضى الدكتور نصر بما لم يرضى به مينوشيو؟"

وإذا لم يقبل التبرأ من أفكاره المكتوبة والمعلنة والملقنة لتلاميذه على مدى سنوات أى إذا رفض ما يصر البعض على أن يطالبه به وهو أن نطق الشهادتين علانية يجنبه إياه وذلك من منطلق عدم اعترافه بالتهمة الموجهة إلى فكره وشخصه أصلا..

وإذا رفض طلبه للنقض فى الحكم بالتفريق بينه وبين زوجته.. أو حتى إذا ما قبل النقض وانهزم حكم محكمة الاستئناف السابقة القانونية..

هل يواجه (على يد أى أثيم) مصير مينوشيو؟

وإذا سكتنا نحن.. الا نكون جميعا قتلة؟

الهوامش:

١) Miller, Jane: "Seductions : Studies in Reading and Culture". Published by virago press, 1995. Chapter 5, p. 157.

٢) Roudiez, Leon (editor) : Koisțeva, Julia "Desire in Language A semiotic Approach to Literature and Art". Published by coloumbia University press, 1980. Chapter 3, Page 78 .

٣) Lodge, David : (editor) : Modern Criticism and theory A reader Published by Longman in the U.S.A, 1988. Chapter 7, P. 152 .

٤) راجع فكرة الأيقونة اللفظية فى: Ong, Walter : "Orality and literacy - The technologizing of the word" Published by methuen in London, 1982.

٥) أدين لمقال الناقد د. كمال أبو ديب بعنوان "الأدب والايدولوجيا" - الجزء الثانى من مجلة فصول - المجلد الخامس/ العدد الرابع يوليو وأغسطس وسبتمبر ١٩٨٥ بالكثير من الأفكار حول وظيفة النقد والمقارنات المتعلقة بالقيم الدينية والجمالية فى الأدب الاشتراكى والأدب المرتكز على مفاهيم دينية.

بيان أعضاء هيئة التدريس بالجامعات المصرية

الموقعون على هذا البيان من أعضاء هيئة التدريس بالجامعات المصرية وقد هالهم نبأ الحكم الصادر من محكمة إستئناف القاهرة بالتفريق بين الأستاذ الدكتور نصر حامد أبو زيد والسيدة إبتهال يونس يرون في هذا الحكم وأدا تاما للحرية الأكاديمية.

إننا نعتقد أن حرية الفكر والبحث العلمي هي حجر الأساس في قيام الجامعة وأحد أعمدة بناء صرح التقدم لأمتنا، وأى هجوم على هذه الحرية يمثل ضربة بالغة لقيم الجامعة وسمعتها وخطوة تدفع بأمتنا نحو هاوية الجهل والظلام.

لذا نعلن :

تضامننا مع زميلينا الدكتور نصر حامد أبو زيد والدكتورة إبتهال يونس فى هذه المحنة.

إستنكارنا للحملة الغوغائية التي تستهدف قيم حرية الفكر والبحث العلمى والتى وصلت لقمتها بتصريحات للبعض يطالبون فيها بمنع أبحاث معينة وإبعاد أصحابها عن الجامعة.

ونهيب بالمجلس الأعلى للجامعات العمل على تدعيم حرية البحث العلمى بكافة الوسائل ومنها أن يتبني السعى لدى المشرع نحو إضفاء حصانة قانونية على أعمال البحث العلمى.

كما نطالب إدارة جامعة القاهرة أن تبادر بإتخاذ الإجراءات الكفيلة بمؤازرة الدكتور نصر حامد أبو زيد فى مواجهة الحملة الظالمة التى يتعرض لها وبالرد على هذه الحملة بما يعزز من صورة الجامعة ومكانتها، وهي الجامعة الأم العزيزة على كل مصرى غيور.

بيان المثقفين المصريين

المثقفون المصريون من أدباء وفنانين وأساتذة جامعيين، وقد هالهم الحكم الذى أصدرته إحدى دوائر استئناف القاهرة بالتفريق بين الأستاذ الدكتور / نصر حامد أبو زيد وزوجته السيدة الدكتورة / ابتهال يونس، يعلنون تضامنهم الكامل مع د. نصر أبو زيد والسيدة زوجته، ومؤازرتهم لهما فى معركة الدفاع عن حرية الاعتقاد والتعبير والبحث العلمى وحرمة الحياة الشخصية.

إن المثقفين المصريين يرون أن هذا الحكم تشوبه مطاعن ومخالفات جسيمة للحقوق الأساسية للإنسان ويعتقدون: -

١) - إن هذا الحكم لا يستند على أساس من الدستور أو القانون، وأنه يأتى بمخالفة جسيمة وصريحة للاتفاقيات والعهود الدولية لحقوق الإنسان التى صدقت عليها مصر، والتى تعتبر جزءا من التشريع المصرى الملزم لكل مؤسسات الدولة والمجتمع وعلى رأسها المؤسسة القضائية.

٢) - إنه لا يجوز بأى حال، لأى شخص أو جماعة أو جهاز مؤسسة أو حتى أمة بكاملها سلب أى إنسان حقه فى الاعتقاد والتفكير وحرية التعبير. كما لا يجوز لأى كان انتهاك ضمائر الناس بالتفتيش فيها، استهدافا لتجريمهم أو رميهم بالكفر إرهابا للمجتمع بأسره.

٣) - إن قضية حرية الاعتقاد والتفكير وحرية التعبير، ليست قضية المثقفين وحدهم وإنما هى قضية الأمة بأسرها، لأنها ضمان حيويتها وقدرتها على الإبداع والتقدم.

إن الموقعين أدناه: -

١) - يطالبون بأن تلتزم جميع هيئات إعمال القانون بتنفيذ بنود العهود والمواثيق الدولية لحقوق الإنسان التى التزمت بها مصر. ٢) - يدعون كافة مؤسسات المجتمع إلى العمل الجاد والدءوب لإلغاء جميع التشريعات والقوانين المقيدة للحريات.

٣) - يناشدون جميع الأحزاب والهيئات والمؤسسات والنقابات وكافة هيئات المجتمع التضامن مع الدكتور / نصر أبو زيد والسيدة زوجته، والوقوف وقفة حازمة وشاملة ضد جميع صور التعصب، التى تفرخ العنف والإرهاب فى المجتمع، ولاسيما التحريض الذى صار منظما ضد حرية الإبداع.

٤) - ويناشدون كافة المثقفين والمبدعين والهيئات المعنية بحرية الاعتقاد والتعبير فى جميع أنحاء العالم، التضامن معهم فى هذه القضية.

١ – عادل حمودة
٢ – مارلين تادرس
٣- فتحي العسال
٤ – حسام عيسى
٥- حسين بيومى
٦ – علاء حمروش
٧ – سيد محمود القمنى
٨ – فوزية رشيد
٩ – مصطفى يوسف على
١٠ – محمد عبد المنعم عبد الحميد
١١ – محمد حربى صابر حسين
١٢ – سعيد محمد عيد
١٣ – أحمد عرابى زهران
١٤ – سعد عبد القوى زهران
١٥ – ريهام عبد المعطى
١٦ – كارم يحيى
١٧ –بيومي قنديل
١٨ – حازم حسن محمد
١٩ – رياض محمد رفعت
٢٠ – أحمد فوزي أحمد
٢١ – باسل رمسيس
٢٢ – زينب عبد الرحمن خير
٢٣ – سارة نجيب زكى
٢٤ – سامى فكرى عبد السلام
٢٥ – أحمد بهجت محرم
٢٦ – ياسر محمد فراج
٢٧ – ياسر محمد عبد العزيز
٢٨ عادل داسلى
٢٩ – جيهان فاضل
٣٠ – نجلاء كمال يونس
٣١ – هبة نعيم
٣٢ – د. إلهام عبد الحميد
٣٣ – د. مجدى عبد الحميد
٣٤ – أشرف حلمى
٣٥ – وفاء زينهم محمد
٣٦ – نبيه جاب الله
٣٧ – أنسب محمد أبو الحضر
٣٨ – محمد عبد العزيز محمد
٣٩ – عائشة أحمد عبد الرحمن
٤٠ – جيهان سعيد
٤١ – نيفين الملاخ
٤٢ – ليلى صادق
٤٣ – نادية جريس
٤٤ – صلاح عبد السيد
٤٥ – مديحة جوهر
٤٦ – آمال ماركيز جيد
٤٧ – سيد محمود حسين
٤٨ – عنايات على
٤٩ – حسن أحمد إمام
٥٠ – سمير حبش
٥١ – أميمة أبو طالب
٥٢ – عفاف محمد عبد البديع
٥٣ – آية طنطاوى
٥٤ – منتصر القفاش
٥٥ – براء المعى المطيعى
٥٦ – أيمن إسماعيل بكر
٥٧ – طلعت رضوان
٥٨ – أحمد كامل
٥٩ – غادة الحلوانى
٦٠ – أمل رمسيس
٦١ – عرب لطفى
٦٢ – شهاب سعد
٦٣ – محمد نعيم
٦٤ – كرم مراد
٦٥ – أحمد الطويلة
٦٦ – محمد شعلان
٦٧ – رانية محمد شعلان
٦٨ – عبد العال الحمامصى
٦٩ – رانيا سعد التونى
٧٠ – رجب الصاوى
٧١ – صادق شرشر
٧٢ – ميلاد زكريا يوسف
٧٣ – هدى حسين
٧٤ – وائل محمد فاروق
٧٥ – حسين محمد عمارة
٧٦ – أحمد محمود حافظ
٧٨ – شريف يونس
٧٩ – ياسر شعبان
٨٠ – وحيد رأفت
٨١ – أسامة الدناصورى
٨٢ – محمد محمود على
٨٣ – منى حسن سعفان
٨٤ – تهانى راشد
٨٥ – محمد لبيب
٨٦ – ملك رشدى
٨٧ – مديحة أميل
٨٨ – أسامة جفار
٨٩ – عبير سويحة
٩٠ – وائل لطفى
٩١ – اعتدال عثمان
٩٢ – مريد البرغوثى
٩٣ – فتحى حافظ الليثى
٩٤ – محمد السيد السطيحة
٩٥ – تامر عزام أحمد
٩٦ – محمد حسن
٩٧ – شيرين حسن خليل
٩٨ – عصام فرنسيس نصيف

٩٩ - أمينة رأفت يس
١٠٠ - مها محمد محمود حافظ
١٠١ - سحر محمد
١٠٢ - ماجدة محمد محمود حافظ
١٠٣ - محمد شنيدى
١٠٤ - أحمد حسان
١٠٥ - ياسر كمال جراب
١٠٦ - تامر محمد صبرى
١٠٧ - رامى أحمد السماحى
١٠٨ - تامر محمد الليثى
١٠٩ - عايدة نصار
١١٠ - اسلام جميعى
١١١ - شريف محمود طاحون
١١٢ - أسامة محمد على
١١٣ - إبراهيم محمد عوض
١١٤ - خالد عباس على طوبار
١١٥ - أمل خالد
١١٦ - طارق منتصر
١١٧ - محمد خان
١١٨ - يسرية حسن
١١٩ - أحمد يمانى
١٢٠ - مصطفى صالح على
١٢١ - صالح حسن
١٢٢ - عزت الزاير
١٢٣ - وسام أمين مهنا
١٢٤ - علاء وجدى على سعيد
١٢٥ - هانى الدسوقى بدر درويش
١٢٦ - سعيد عبد الحافظ سعيد
١٢٧ - هشام على جاب الله
١٢٨ - ياسر عبد اللطيف
١٢٩ - وحيد الطويل
١٣٠ - هناء أرنست
١٣١ - أحمد فاروق منصور
١٣٢ -وائل رجب
١٣٣ - أحمد غريب
١٣٤ - نادين شمس
١٣٥ - فتحى مصطفى
١٣٦ - على صفوت
١٣٧ - إيهاب عبد اللطيف
١٣٨ - رحاب فؤاد محفوظ
١٣٩ - كاظم نظمى محمد
١٤٠- منى عبد الحميد
١٤١ - خالد عبد الحميد
١٤٢ - طاهر عبد الحميد
١٤٣ - أحمد فؤاد صادق
١٤٤ - سيد حسن محمد حسن
١٤٥ - لبنى إبراهيم التابعى
١٤٦ - نيفين أنور ابو العطا
١٤٧ - ناريمان حسن يوسف
١٤٨ - مجدى عباس
١٤٩ - محمد الرفاعى
١٥٠ - عمرو حسنى
١٥١ - سعيد كامل
١٥٢ - فتحى عفيفى
١٥٣ - نصر القفاص
١٥٤ - غالى شكرى
١٥٥ - أحمد هاشم الشريف
١٥٦ - ليلى الجبالى
١٥٧ - عبد الله الطوخى
١٥٨ - أحمد هاشم
١٥٩ - حنان أبو الضياء
١٦٠ - ناجى وليم
١٦١ - حمدين صباحى
١٦٢ - منى عبد العظيم أنيس
١٦٣ - ياسر محمد أيوب
١٦٤ - إبراهيم نوار
١٦٥ - موسى عبد المعبود
١٦٦ - هدى السعدنى
١٦٧ - على حامد
١٦٨ - يحيى شرباشى
١٦٩ - د. آمال سعد
١٧٠ - رشاد محمد أحمد أنيس
١٧١ - أحمد سيد على عيد
١٧٢ - هشام النشار
١٧٣ - فاطمة إسماعيل
١٧٤ - مجدى عبد الحافظ
١٧٥ - أمير سالم
١٧٦ - ناهد نصر الله
١٧٧ - ألفت أبو بكر
١٧٨ - خالد محمود فهمى
١٧٩ - يوسف درويش
١٨٠ - محسن محمد البيسى
١٨١ -محمد البرغوتى
١٨٢ - عبلة الروينى
١٨٣ - أحمد فؤاد سليم
١٨٤ - د. فاطمة البودى
١٨٥ - سناء الشناوى
١٨٦ - د. سمير حنا

١٨٧ - د. نهاد صليحة
١٨٨ - فوزية رشيد
١٨٩ - دينا الخولى
١٩٠ - سماح السائح
١٩١ - عصام السيد محمد
١٩٢ - شمس الأتربى
١٩٣ - شهرة محرز
١٩٤ - د. إيناس طه
١٩٥ - جيهان أبو زيد
١٩٦ - إيمان عبد الواحد أبو زيد
١٩٧ - إيمان رسلان
١٩٨ - ليلى القيس
١٩٩ - إحسان أحمد حسن
٢٠٠ - إيمان مرسال
٢٠١ - عزة صبحى إبراهيم
٢٠٢ - إيمان عوض
٢٠٣ - حسن صبحى
٢٠٤ - عاصم حنفى
٢٠٥ - علاء بدير
٢٠٦ - محمد عبد النور
٢٠٧ - أمل فوزى
٢٠٨ - بسنت الزيتونى
٢٠٩ - ايناس عبد المنعم أمين
٢١٠ - جمال هلال البندارى
٢١١ - محمود معروف
٢١٢ - موسى جندى إبراهيم
٢١٣ - حامد العويضى
٢١٤ - باهر شوقى عبد المنعم
٢١٥ - أيمن مصطفى فايد
٢١٦ - سيد أحمد شريف
٢١٧ - محمد أحمد عبد الحافظ
٢١٨ - عادل سيف البكر
٢١٩ - شيرين أبو النجا
٢٢٠ - أحمد صبحى منصور
٢٢١ - فريدة النقاش
٢٢٢ - رضوان الكاشف
٢٢٣ - لطيفة الزيات
٢٢٤ - منى سعفان
٢٢٥ - أمانى أبو زيد
٢٢٦ - شمس الأتربى
٢٢٧ - أمينة رشيد
٢٢٨ - د. عبد الهادى الوشاحى
٢٢٩ - رأفت الميهى
٢٣٠ - محمد أبو الغار
٢٣١ - عادل عبد الصبور
٢٣٢ - عبد الرحمن سعد
٢٣٣ - منى طلعت أسعد
٢٣٤ - جمال عبد العزيز عيد
٢٣٥ - خالد حريب
٢٣٦ - أمينة رشيد
٢٣٧ - سامى السيوى
٢٣٨ - ناصر أمين
٢٣٩ - منى محمود شاهين
٢٤٠ - أحمد نبيل الهلالى
٢٤١ - حلمى شعراوى
٢٤٢ - محمد عبد العال
٢٤٣ - مجدى حسنين
٢٤٤ - يسرى نصر الله
٢٤٥ - هانى شكر الله
٢٤٦ - سامى سعيد عبود
٢٤٧ - ليلى حسين محمود
٢٤٨ - سهير فاروق
٢٤٩ - ماجدة فتحى رشوان
٢٥٠ - عايدة سيف الدولة
٢٥١ - دولة درويش
٢٥٢ - هالة شكر الله
٢٥٣ - يوسف درويش
٢٥٤ - منال الطيب
٢٥٥ - السيد فتحى
٢٥٦ - علاء الدين كمال
٢٥٧ - يسرى مصطفى
٢٥٨ - محمود خليل إبراهيم قنديل
٢٥٩ - ميرفت محمود السعدى
٢٦٠ - هشام عبد العليم
٢٦١ - عادل محمد محمد على
٢٦٢ - باهر محمد على
٢٦٣ - رامى محمد على
٢٦٤ - أحمد ثابت
٢٦٥ - د. أحمد الصيادى
٢٦٦ - عطيات الأبنودى
٢٦٧ - أسماء يحيى الطاهر
٢٦٨ - علاء مصطفى سويف
٢٦٩ - سهير حسنى
٢٧٠ - صلاح على سيد
٢٧١ - عادل محمد لطفى
٢٧٢ - تهانى عبد العظيم
٢٧٣ - هانى الدسوقى بدر
٢٧٤ - د. أمال سعد زغلول
٢٧٥ - سمية حمدى

محمد
٢٧٦ – حنان مدنى هاشم
٢٧٧ – لواء طلعت سليمان
حلبى
٢٧٨ – محمد عبد الرازق
أحمد سيد
٢٧٩ – طارق عبد الستار
٢٨٠ – سلوى نورجان
٢٨١ – سارة نورجان
٢٨٢ – هشام عبد العليم
٢٨٣ – ناهد عبد الحميد
٢٨٤ – هويدا حسن
مرسى
٢٨٥ – عطية الدالى
٢٨٦ – جمال أبو الفتوح
٢٨٧ – خالد عادل
٢٨٨ – د. فتحى عبد
الفتاح
٢٨٩ – حلمى عبد الحميد
التونى
٢٩٠ – سميز تادريس
٢٩١ – ياسر محمد على
ماهر
٢٩٢ – ماجدة موريس
٢٩٣ – خالد محمود حسن
٢٩٤ – محمود الجزورى
٢٩٥ – لويس جرجس
٢٩٦ – محمد أبولواية
٢٩٧ – زينات إبراهيم
الغربى
٢٩٨ – جمال فهمى
٢٩٩ – نجلاء العمدة
٣٠٠ – أحمد حسن
٣٠١ – أنور مغيث
٣٠٢ – كمال مغيث
٣٠٣ – محمد عاطف
٣٠٤ – سمير حسن
المغربى
٣٠٥ – محمد أحمد عبد
العزيز
٣٠٦ – محمد عبد المنعم
٣٠٧ – نهلة السعدنى
٣٠٨ – أحمد القطرى
٣٠٩ – سمير الصقلى
٣١٠ – محمد أمين
إبراهيم
٣١١ – إبراهيم حمودة
٣١٢ – د. حسن البلادى
٣١٣ – إبراهيم رضوان
٣١٤ – عبد المنعم عواد
يوسف
٣١٥ – أسعد عايش عبيد
٣١٦ – محسن على
الفرماوى
٣١٧ – عادل محمد
محمود
٣١٨ – حاتم جاسر
٣١٩ – أحمد محمد
إبراهيم
٣٢٠ – أمل سمير أمين
صادق
٣٢١ – هشام إسماعيل
فهمى
٣٢٢ – أيمن نبيل محمد
على
٣٢٣ – عبد العليم عبد
التواب
٣٢٤ – محمود قنديل
٣٢٥ – معز الديباوى
٢٣٦ – محمود جبر
سويلم
٣٢٧ – د. نائل فوزى
السوده
٣٢٨ – نداء حسن النجار
٣٢٩ – فتحى عبد الله
إبراهيم
٣٣٠ – العربى رجب محمد
٣٣١ – عادل محمد بدر
٣٣٢ – مجاهد على الطيب
٣٣٣ – أحمد حسين على
٣٣٤ – سيد محمد العربى
٣٣٥ – السيد محمد
عشماوى
٣٣٦ – أمينة جمعة
سلطان
٣٣٧ – طه البطل أحمد
٣٣٨ – كمال حامد مغيث
٣٣٩ – رانية أشرف
٣٤٠ – زين العابدين فؤاد
٣٤١ – صلاح الدين
سليمان محمود
٣٤٢ – هشام بيومى
٣٤٣ – صابر أحمد رشدى
٣٤٤ – محمود محمد عبد
العزيز
٣٤٥ محمود عبد العال
٣٤٦ – فرغلى العربى
٣٤٧ – حسن شعبان
٣٤٨ – عنان على
الشهاوى
٣٤٩ – سنية الأمل
إسماعيل (فلسطينية)
٣٥٠ – محمد رضوان
الحر
٣٥١ – سعيد عبد المحسن
على
٣٥٢ – أحمد محمد عبد
الرحيم
٣٥٣ – أحمد سبع متولى
٣٥٤ – محمد عفيفى
عيسى

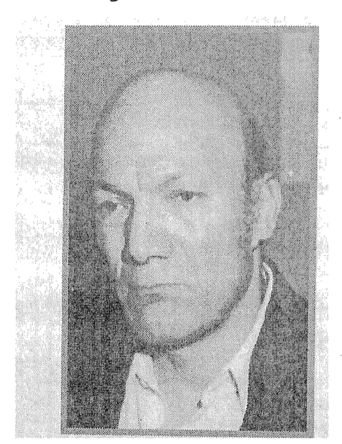
٣٥٥ – إبراهيم داود
٣٥٦ – على سعيد أحمد
٣٥٧ – محمود بطوش
٣٥٨ – سوسن محمود
٣٥٩ – باسم محمود
٣٦٠ – هانى مصطفى
٣٦١ – شريف منير
٣٦٢ – خالد عبد الحميد
٣٦٣ – د/ مصطفى عباس
٣٦٤ – أحـــمـــد على مصطفى
٣٦٥ – مصطفى رمضان عبد التواب
٣٦٦ – د. على شوشان
٣٦٧ – د. أحمد نصار
٣٦٨ – محمد أسامة
٣٦٩ – عصام الدين محمد
٣٧٠ – أيمن أحمد عياد
٣٧١ – أميل جناحى
٣٧٢ – عصام مصطفى
٣٧٣ – توفيق فؤاد السيد خليل
٣٧٤ – أشرف شهاب
٣٧٥ – عماد فؤاد
٣٧٦ – صفية النجار
٣٧٧– نصر بيومى
٣٧٨ – أحمد حسن عبد الوهاب
٣٧٩ – سيد عبد الله على
٣٨٠ – عـــبــد الرحـــمن الشرقاوى
٣٨١ – تغريد محمود عبد الحميد
٣٨٠– د احـــمـــد عـــبـــد الرحمن الشرقاوي
٣٨١– تغريد محمود عبد الحميد
٣٨٢سمير محمد مندي

٣٨٣ – نجلاء أحمد مغيث
٣٨٤ – عـــبـــد المنعم السعودى
٣٨٥ – محمود عرابى
٣٨٦ – محمد هريدى
٣٨٧ – حازم كمال
٣٨٨ – عبد الله محـمـد حسن
٣٨٩ – ساهر عبد القادر محمد
٣٩٠ – صباح خليفة أمين
٣٩١ – نديم مشيل
٣٩٢ – وفاء حلمى
٣٩٣ – رشا شعبان بدوى
٣٩٤ – مؤمن المحمدى
٣٩٥ – محمد عبد المنعم عبد الحميد عفيفى
٣٩٦ – محمد حربى صابر حسين
٣٩٧ – أســامــة فـاروق محمود
٣٩٨ – عبد الخالق محمد عبد المنعم
٣٩٩ – محمد عبد الفتاح مطر
٤٠٠ – صلاح زكى مراد
٤٠١ – محمد زكى مراد
٤٠٢– سامح عبد القادر
٤٠٣ – هيام يوسف حسن
٤٠٤ – عبير عبد المنعم على
٤٠٥ – هند يوسف حسن
٤٠٦ – هند يوسف حسن
٤٠٧ – أحمد نصر الدين
٤٠٨ – حنان كمال على
٤٠٩ – أحمد المصيلحى
٤١٠ – صالح صبحى أحمد

٤١١ – حسن عبد المنعم محمد
٤١٢ – سليمان محمد نور
٤١٣ – عادل الشوى
٤١٤ – عبد الحكيم حيدر
٤١٥ – محمداليحيائى
٤١٦ – أمانى خليل
٤١٧ – عايدة حسن
٤١٨ – حــــســين على منصور
٤١٩ – عبد الشكور حسين العجمى
٤٢٠ – مجدى محمد عبيد
٤٢١ – جيداء حامد بلبع
٤٢٢ – شوقية الكرسون
٤٢٣ – أشرف عبد الحميد أيوب
٤٢٤ –مـحـمـود عـبـده محمود على
٤٢٥ – مالك داوود
٤٢٦ – مـصطفى حسن خليل
٤٢٧ – جمال طه مقلد
٤٢٨ – محمد سعيد زكى
٤٢٩ – د. مجدى محمد شوقى
٤٣٠ – شريف فرغلى
٤٣١ – ولاء سعده
٤٣٢ – صلاح يسن
٤٣٣ – حازم شريف
٤٣٤ – سليم عزوز
٤٣٥ – تامر وجيه
٤٣٦ – أيمن مكرم
٤٣٧ – خالد داوود
٤٣٨ – جمال محمد عامر
٤٣٩ – شـفـيق جـابر الطاهر
٤٤٠ – لقاء عبد الملك

الخمسيني
٤٤١ - سيد سرحان
٤٤٢ - بدر عبد الحافظ
٤٤٣ - خالد أبو جلالة
٤٤٤ - يوسف الشريف
٤٤٥ - بهية مختار
٤٤٦ - صلاح الدين حافظ
٤٤٧ - حسني الجندي
٤٤٨ - عبد الرحيم حماد
٤٤٩ - حازم عبد الرحمن
٤٥٠ - درية الملطاوي
٤٥١ - أسامة عجاج
٤٥٢ - هناء فتحي
٤٥٣ - وائل الأبراشي
٤٥٤ - أسامة سلامة
٤٥٥ - حمدي عبد الرحيم
٤٥٦ - عزة إبراهيم
٤٥٧ - هشام يحيي
٤٥٨ - فوزية مهران
٤٥٩ - أمينة شفيق
٤٦٠ - عبد العال الباقوري
٤٦١ - شوقي عبد الحليم
٤٦٢ - محمد فهمي حسين
٤٦٣ - حلمي النمنم
٤٦٤ - عبد الله كمال السيد
٤٦٥ - محمد حربي
٤٦٦ - منى عبد المجيد سالم
٤٦٧ - سوسن أبو حسين
٤٦٨ - حمدي رزق
٤٦٩ - إبراهيم منصور
٤٧٠ - إيهاب الزلات
٤٧١ - سمير فتحي
٤٧٢ - إسماعيل حسانين إسماعيل
٤٧٣ - إبراهيم إبراهيم الجندي
٤٧٤ - رياض سيف النصر
٤٧٥ - د. أمير إسكندر
٤٧٦ - أمين رضوان
٤٧٧ - عبد السلام مبارك
٤٧٨ - سلوى محيي الدين
٤٧٩ - كمال قلش
٤٨٠ - أبو العباس محمد
٤٨١ - سامح سعيد محمود
٤٨٢ - انتصار بدر عبد الحميد
٤٨٣ - د/ أحمد محمد أبو نصر
٤٨٤ - نجوى عبد اللطيف
٤٨٥ - حسين كامل
٤٨٦ - أنور أحمد حافظ
٤٨٧ - حلمي سالم
٤٨٨ - محمد عبد الراضي
٤٨٩ - نجاح راضي
٤٩٠ - مجدي صبحي يوسف
٤٩١ - سهام بيومي
٤٩٢ - سمية أحمد
٤٩٣ - أمينة النقاش
٤٩٤ - د. سهام محمد هاشم
٤٩٥ - حسن بدوي
٤٩٦ - يوسف شاهين
٤٩٧ - صبحي بحيري
٤٩٨ - محمد حاكم
٤٩٩ - شفيق أحمد علي
٥٠٠ - عمر شعبان
٥٠١ - محمد حماد
٥٠٢ - ماهر زهدي
٥٠٣ - حمادة إمام
٥٠٤ - أشجان عبد الحميد فرج
٥٠٥ - أمل عبد الحميد
٥٠٦ - مايسة شبانة
٥٠٧ - أسامة عبيد
٥٠٨ - إبراهيم عبد الراضي
٥٠٩ - د. أحمد عبد الله
٥١٠ - عفاف سري
٥١١ - د. حسنين أمين إبراهيم
٥١٢ - عمر علي محمد
٥١٣ - عبد الحميد أحمد
٥١٤ - مجدي إبراهيم أحمد طاهر
٥١٥ - حاتم عادل
٥١٦ - عبد النبي سيد
٥١٧ - منال سيد
٥١٨ - مصطفى زكي
٥١٩ - عصام الكومي
٥٢٠ - جمال عبد الجواد
٥٢١ - سعيد أبو شطبة
٥٢٢ - محمود الخفيف
٥٢٣ - جميلة عبد القدس
٥٢٤ - صلاح زكي
٥٢٥ - محمد زكي
٥٢٦ - كمال خليل
٥٢٧ - فاتن عبد المنعم
٥٢٨ - علي حسن
٥٢٩ - حسام عبد المنعم
٥٣٠ - سهير راضي
٥٣١ - حلمي سالم
٥٣٢ - خالديوسف
٥٣٣ - هبه الله يوسف
٥٣٤ - جمال الجمال
٥٣٥ - عثمان أنور
٥٣٦ - محمد أبو العلا السلاموني

أحمد عبد المعطى حجازى



مرثية للعمر الجميل

الشاهد

حلمى سالم

هل يمكن أن ننسى اللحظة التى قرأنا فيها "عامى السادس عشر"؟.
كنا، فعلا، فى عامنا السادس عشر، فاحتك السلك العارى بالسلك العارى، وكانت اللحظة المتوترة.
ساعتها عرفنا أن هناك شعرا مختلفا فى الحياة، غير شعر ناجى ومطران والعقاد. وعرفنا أن الزمان تحرك:

"أصدقائى
نحن قد نغفو قليلاً
فإذا الساعة فى الميدان
تمضى"

بعدها بقليل، كان حجازى تعبيرا عن غرامنا الصامت، وعن لوعتنا بفقد الحب والحاجة اليه، حينما كنا نردد فى الطريق:

"العاشقون فى الدجى الصافى
ذراع فى ذراع
وكلمة لكلمة
وبسمة بلا انقطاع
إلا ذراعى أنا
لم يزل يهتز فى ليل
الضياع
وكلمتى
أخاف أن يمضى الصبا
ولا تذاع"

أما حينما كتب قصيدتين كبيرتين فى رثاء عبد الناصر، الأولى تعتبره قديسا لم يمت (الرحلة ابتدات)، والثانية تقدم نقدا لاذعا للذات وللتجربة كلها وللزعيم (مرثية للعمر الجميل) حينما حدث ذلك ارتفع الشاعر فى قلوبنا كالطائر الحر، لأنه بلغ من الصدق درجة جعلته يضم القصيدتين فى ديوان واحد.
وحينما دعا الثورة العربية الى العودة من باريس بدلا من تسكعها، مع تركه للهلاك تحت الرذاذ الدفئ، ادركنا أن الأزمة فى ذروتها المجرمة.
ربما اختلفنا معه، لكنه احتضننا. وربما زعم بعضنا أنه تجاوز تجربة الشعر الحر كلها الى آفاق جديدة. لكنه ابتسم ورجت وعطف.
لأنه يعلم أن أحدا منا ليس فى استطاعته أن ينكر أن أقدامه تقف فى أرض كان "حجازى" من كبار حراثها وعزاقها وسقائها وأن أحدا منا لا يمكن أن ينسى :

"عيناك
يا لكلمتين لم تقالا
أبدا
خانهما التعبير
حتى ظلتاكما هما
راهبتين تلبسان
الأسودا
تنتظران ليلة العرس
سدى"

أيها الشاعر الجميل : أحبك

حجازي مرثية للعمر الجميل

فريدة النقاش

هل انتهى زماننا
كنت أظنه ابتدا

يجسد هذا البيت لأحمد عبد المعطي حجازي واحدة من اللحظات الفريدة كثيفة التوتر في شعرنا العربي الحديث، لأنها إضافة لبلاغتها صورت فنيا المأزق الشامل لحداثتنا حتى لتبدو وكأنها لحظة فلسفية، وهي أيضا مفتاح رئيسي من وجهة نظري لإنجاز هذا الشاعر الكبير.

استطاع حجازي في مجمل عمله أن يكشف روح المأزق الشامل ويعيد بناءها شعريا بأدواته، مستخدما آلاف التفاصيل التي تتجادل وتنشئ في علاقاتها الجديدة معادلا لتجربة حداثة طموحة ومجهضة حين التقط الشاعر بحس مرهف ووعي عميق عناصر وإيقاعات الحركة الداخلية لكلية إجتماعية تاريخية في ظل ثورة يوليو ١٩٥٢ التي كانت زمن تحول وأحلام كبيرة لكنها عجزت - لأسباب كثيرة - عن دفع حركتها الذاتية لتجاوز نفسها، فسقطت في هوة شبيهة بالعدم أو الكهف المعتم وأخذت تأكل نفسها وتسخر من أحلامها الكبيرة وتنفتح على نوع من الاجترار والتكرار العبثي، الذي يبدو في ظل الحلكة أبديا.

الريف لم يغادر شاعرنا أبدا فبقي وفيا لغربته عن المدينة حتى وهو ينطلق في شوارع باريس، ويستكشف أوروبا على طريقته.. ظلت القرية وجعا مقيما فلم تنقذها المدينة التي تشوهت حداثتها، وبوسعنا حين نتأمل في طبيعة الأنساق مكتملة الهندسة والمشحونة بالتوتر الداخلي وحركة الإيقاعات نتيجة الغربة في عالمه أن نتعرف على هذه الغربة العميقة كتجل وجداني لحداثة مشوهة زمانها مبتور وأركانها متصدعة، فهي في العصر وخارجه، تسحق القرية ولا تنشئ مدينة متكاملة، تحلم بالاشتراكية وتبني رأسمالية عاجزة يتآكل العالم القديم ولكنه يجثم على أنفاس الأحياء على حد تعبير ماركس، تتعثر قوى الجديد فيصبح العدل هو لؤلؤة المستحيل، تتصارع القرية مع المدينة وتنتصر الروح لإنسجام مهدد طالما جسدته القرية السعيدة التي تحللت قيمها وتعكر صفاؤها دون أن يحل الجديد.

كان زمان الأحلام الكبيرة، التحرر الوطني والوحدة العربية والإشتراكية التي غنى لها الشاعر ومنحها قلبه كان زمان الأشياء الواضحة التي سعى لها الشعب على طريق واضح، وحتى تكون هناك اجابة على سؤال طرحه بريخت، ماذا قال الشعراء؟ فإن روح الانتقاد كانت قد توهجت في شعر "حجازي" على نحو خاص هو الشاعر الذي مات أبوه الواقعي وحل محله أب شبه أسطوي هو الزعيم المعبود عبد الناصر الذي يخاطبه الشاعر قائلا من موقع التالية الملتبس:

يظلمك الشعر إذ غناك في هذا الزمان

لأنه لا يستطيع أن يرى مجدك وحده
بدون أى يرى
ما فى الزمان من عذاب وهوان

كان ثمة خطأ فى تركيبة الحداثة المتوهجة المندفعة للأمام وكعب أخيلها هو موقف الانتظار والفرجة الذى اتخذته جماهير تعلقت بمعبودها وفارسها المنتصر. فهل كانت الجماهير قد اتخذت هذا الموقف طائعة مختارة أم أن خديعة مراوغة قد حدثت باتقان أدت إلى نفيها المنظم بعد ذلك.

فى هذه المرحلة التى حققت البلاد انتصارها على المستعمر بعد تأميم قناة السويس ودخلت فى أول تجربة للوحدة القومية بين مصر وسوريا وشرعت فى بناء السد العالى - الحلم بعد معركة ظافرة ضد البنك الدولى الذى رفض تمويل المشروع، وطرحت شعارات العدالة الإجتماعية - كتب "حجازى" أجمل القصائد المشبعة بهذه الانتصارات ولكنه طالما رأى - كأى شاعر كبير - الأعمق والأبعد، فكان الأمل ممزوجا بالتشكك وكان الحزن صنو الفرح، ولم ينقذه من هذا الشك العظيم أن عالمه يضرب بجذور عميقة فى التصورات الدينية الغائرة حتى أنه يمكن أن نجد الزعيم متماهيا مع الله ويضفى الشاعر على الأول بعض صفات الثانى لتتجادل فى هذه المرحلة من شعره وتتبادل المواقع نزعتان مثالية وواقعية يخلق توتر العلاقة بينهما بذور حالة در امية جنينية سوف تنمو نموا عظيما فى مرحلة تالية لضياع العمر الجميل وانقشاع الأوهام وسقوط التجربة وهزيمة التحرر الوطنى وصولا إلى سقوط الأنظمة الاشتراكية التى ربما كان حضورها غير المرئى فى الخلفية الوجدانية والروحية والواقعية لهذا الجيل كله سواء كان صاحب خيار قومى تقدمى مثل "حجازى" أو اشتراكى أممى مثل الكثير من أبناء جيله الذين غيبتهم الناصرية فى السجون - كان هذا الحضور أحد الركائز الرئيسية للوضوح واليقين شبه الدينى بأن ما ننجزه أيا كانت الصعوبات التى يواجهها منذور لنصر مبين، وأن الحرية باتت فى متناول اليد، وفى يوم قريب سوف تتحول تلك الكلمة المسحورة التى مازلنا ماسورين بقداستها إلى حقيقة فوارة بالحياة تمشى على الأرض وتفعل فعلها فى تغيير وجه الدنيا:

الكلمة طير
عصفور حر
والكلمة سحر
أربعة حروف صادقة النبرة
حاء
راء
ياء
هاء

تشعل ثورة

لكن الفوز بالحرية لم يتم، حتى تلك الحرية النسبية التى كانت فى زمن البراءة قد تصالحت مع المطلق المستحيل، كان فى الزمان مجد كسره الهوان لكنه ظل قائما، والآن وبعد أن عاد الشاعر من رحلة البحث عن "لؤلؤة المستحيل" حلت شيخوخة فى الروح (إنى انطفئ)، وأدى القهر المعمم إلى الخراب العميق الذى نزع فتيل الكفاح غير العابئ بالصعاب، أخذ القهر يحاصر المدينة ويستل روحها، وحلمها يفر منها رغم أنها مازالت تواصله:

إنهم يأكلون لحوم الصغار
ويخترعون مشانق للروح تستلها

فى السابق كان الفعل المحدد والنشيد الواضح توأمين فى أغنية طيار شهيد:

أنا هنا أقود كوكبى الصغير
الأرض تحت الغيم عسكران شاكيا السلاح
هذا هو الحق مضئ كالصباح
وها هو الباطل يبدو جثة بلا ضمير

لكن الأغنية تنتهى إلى انكسار، حيث تسمم ريح العفن هواء الكون وقد شاع التحلل والفساد، وفاحت رائحة الجثة

إنى أشم فى أماسيك يا مدينتى
ريح العفن
من أين جاء
وجهك فى ريح الصحارى طاهر طهر المطر
وساعداك من حياة النيل غيم وشجر
من أين يا مدينتى جاء العفن

ثم نفى الشعب "المتفرج" فى المقايضة الصامتة التى تمت بين بعض الحقوق الإجتماعية التى تؤمن الحياة مثل مشاركة العمال فى أرباح الشركات وتامين حق العمل والرعاية الصحية والتعليم وبين الحقوق الديموقراطية والسياسية التى كانت تعنى المشاركة الحقة للشعب فى صيانة الخيار التحررى والدفاع عنه، وفى غيبة الشعب استشرى الفساد وقتلت البيروقراطية روح المبادرة، وأصبح الزمان الجميل سرابا.. زمان وهج الحداثة الرأسمالية التى طرحت على نفسها وعلى العالم مهمة التجاوز إلى الاشتراكية.. وحلت الهزيمة التى ضعضعت الروح قبل الدن.. حلت ومعها جيوش العفن لتكسر البلاد والأفكار والأفراد.

وها هو المغنى والزعيم - الذى أصبح الآن ملكا - يقفان وجها لوجه وكأن الماضى القريب كان وهما:

من ترى يحمل الآن عبء الهزيمة فينا
المنحنى الذى طاف يبحث للحلم عن جسد يرتديه
أم هو الملك المدّعى أن حلم المغنى تجسد فيه
هل خدعت بملكك حتى حسبتك صاحبى المنتظر
أم خدعت بأغنيتى
وأنتظرت الذى وعدتك به ثم لم تنتصر؟
أم خدعنا معا بسراب الزمان الجميل؟

لم تعد القضية الآن هى المسافة بين الحلم والواقع، بل إنه الحلم نفسه، فلا مطلق الآن ولا نسبى، ثمة ضياع شامل يتاسس بقوة فى الانهيار العام الذى يكتسب طابعه الشخصى الحميم بعدا وطنيا وإنسانيا وكونيا وكانه يتنبأ بما سوف يأتى بعد ذلك من خراب كونى كانت بداياته تلوح فى الأفق حتى فى زمن الانسجام الجميل المؤرق بصغار الأخطاء لكن الذى يجلله المجد واليقين:

ساقطا فى زمن يسبق هذا الوقت
موصولا بشئ يتحطم

غنى أحمد عبد المعطى حجازى إذن أجمل الأغنيات لكل أحلامنا المجهضة وكان شجنه الصافى المبثوث فى عالمه إشارته الخاصة

للآتي الذي فجعنا في الأحلام، وكان الشجن أصفى لأنه كان قد ظن - مثلنا جميعا - أنه ما أن يدق الباب إلا وينفتح للنشيد الواضح القاطع كالحسام، وكنا جميعا، ومازلنا نناضل بالكلمات في وطن اعتاد أن يقمع بوحشية كل حركة، وحين يتلون النشيد الواضح يلتبس الحق مع الباطل، وتحمل الحقيقة وجوها كثيرة مراوغة. وسوف نلاحظ فيما بعد أن الخروج من مرحلة النشيد الواضح والروح الغنائي البسيط يؤدي إلى تغير جذري في معمار القصيدة لدى حجازي. ويتخلخل التماسك القديم لتنشأ بنية جديدة أكثر تعقيدا وتشابكا في العلاقات :

كنت شجاعا ذات يوم

لكنني أكلت من طعام أعدائي

فصرت مقعدا

وكنت شاعرا حكيما ذات يوم

حتى إذا استطعت أن أحمّل اللفظين معنى واحدا

فقدت حكمتي وضاع الشعر مني بددا

الشعر إذن هو صنو النقاء المطلق، والنقاء خيار أخلاقي قبل أن يكون فكريا أو سياسيا يبث شحنته الروحية العالية في الكلمات فتخرج صادقة قادمة من أعمق أعماق الذاكرة والروح لتشق طريقها بسرعة الضوء إلى المتلقي، وحين يصيبها الوهن بسبب الزيف يتساءل الشاعر:

ماذا أصاب الكلمات، لم تعد تهزنا

ولم تعد تسرقنا من يومنا

تثير فينا العطف.. قد

وقد تثير السخرية

لكنها تموت تحت الأغطية

ويتساءل «الأمير المتسول»

من أجل ماذا أحمل السيف إذن؟

يا أيها الحداد خذه وأعطني نصف الثمن

وبموت الزعيم تكون الرحلة قد ابتدأت بنهاية السراب الجميل وقد اهتزت اليقينيات والإجابات الواثقة الجاهزة وبدت الصورة على حقيقتها.. ساحة قتال بعد أن انكشف الغطاء الرومانسي الجامع الذي ضم الكل في واحد، ويكتب حجازي واحدة من أهم بل وأعظم القصائد الدرامية في الشعر العربي الحديث«الرحلة إبتدأت» التي يقدمها المسرح القومي من إخراج سعد أردش بعد موت «عبد الناصر» دون أن يستكشف أحد من مخرجي المسرح الجدد الطاقات الدرامية فيها بعد ذلك ليخسر المسرح وتخسر القصيدة، وبالرغم من هيمنة صوت الشاعر- الراوي إلا أن عناصر الدراما يجري تكثيفها عبر تيار تحتي عميق يبلور صوتا آخر جديدا هو الصوت الشعبي لجموع الفقراء وتتداخل ثلاثة أصوات وتتجادل، الشاعر والصوت الشعبي ومنشدة المراثي القادمة بدورها من التراث الشعبي، ويختتم صوت الشاعر قصيدته منابيا الزعيم الذي رحل لتبدأ الرحلة ويتفجر الصراع الذي كان اختفى تحت لافتة الإجماع الزائف، الآن أصبح عبد الناصر فكرة وراية وإذا كان مشروعه الواقعي قد أخفق فسوف يبقى الحلم وتبقى الذكرة:

إمسك عليك حصانك الباكي وسيفك

إن رحلة حبنا

ستكون حربا لا يقر لها قرار.

ومن الآن فصاعدا سوف تتغير الاستراتيجية القائمة على حتمية النصر إذا جاز التعبير وسوف تتسع المسافة بين البنية السطحية: الغناء، والبنية العميقة: الدراما، وفي الطبعة الثانية للأعمال الكاملة

تصبح أغنية للإتحاد الاشتراكي أغنية لحزب سياسي لعله لم يتخلق بعد، إذ كان يصعب عليه كما يصعب علينا جميعا أن نعترف بحقيقة مآل الاتحاد الاشتراكي الذي حلم به جمال عبد الناصر حزبا سياسيا جامعا لكل أصحاب المصلحة في التحرر والتغير الاجتماعي،. وسرعان ما أسفر هذا البناء الذي نخره السوس البيروقواطي منذ البدء عن هيكل ورقي هشي استخدمه السادات ببساطة فائقة للقفز على السلطة وتغيير المسار الوطني التحرري كله بنفس الأدوات الناصرية لينهار حلم بناء المدائن الحرة والوثبات الحرة إلى عالم جديد:

فمن ترى يعلن أن الوقت فات

سوف نتبين فيما بعد أن الوقت الذي فات هو وقت التجاوز وقت الحكم ببناء عالم جديد، وقت الاشتراكية المأمولة والتحرر النهائي، وقت حداثة العالم الجديد التي إما أن تتجاوز نفسها إلى بنية مختلفة مبتئيا عن القديم منقلة عن المركز الرأسمالي الصهيوني وإما أن ترتد إلى الفوضى والتوحش كما حدث فعلا.

كان صعود الروح الواقعية في شعره، وبلاغته الفخمة، وحسه بالرسالة بين الزمان الجميل، والمسافة بين الغنائي والدرامي أقصر ما تكون، ولم يكن الشاعر الإنسان يتحقق وحده في التاريخ فارسا واضح الأهداف غير هياب فعلا النشيد حين تجاوز نفسه لأن التحقيق كان يخص الأوطان والشعوب التي كانت منذ سحقها الاستعمار ونهبها وساند المستبدين فيها منفية ثم أخذت تستيقظ وتغني.

وكانت الاستراتيجية النصية في ذلك الحين تتعامل مع كلية متماسكة متناهية لتجاوز نفسها، تقول لنفسها أنا هنا سيدة نفسي والعالم بين يدي .. لا تلتفت لبذور التراجع والتشوه، بيناميكيتها أكبر من الامها ، هناك الكهوف السرية والمنافي والغربة العميقة وهذا الزحام لا أحد)

ومع ذلك يمكن دائما الخروج منها.

ثم يتحول الجرح السطحي لجرح مميت، وتنطفئ الألوان ويتشظى الأصوات، وتتباعد الإيقاعات، ويخف الميل لبناء قافية داخلية ويدخل العنصر الدرامي بقوة أكبر إذ تتسبح له الغنائية العذبة الطليقة مكانا ويحل محلها توتر مكتوم حينا، وجلي حينا آخر ممزقا بين «شهوة الموت وشهوة الحضور»، وتصبح القيمة هي الطابع الأساسي للإطار العاطفي والزمني، وتأخذ الكلية القديمة في التصدع بكل تناقضاتها وآلامها وأفراحها وتتجلى بوضوح سمات ما بعد حداثية هي بنت حداثتنا المجهضة بكل تشوهاتها وتجاور القديم الذي لم يسقط والحديث كلية وحتى مابعد الحديث الذي يتخذ في واقعنا طابعا كاريكاتوريا:

أرى وقتا يمر ولا يمر

كأن شمسا كلما ولدت نهاراً في الضحى

أكلته قبل مغيبها

عود على بدء ووقت ينسخ الوقتا

وتنغلق الدائرة في المرحلة الأخيرة ، وينشغل الشاعر في لملمة الشظايا وهدهدة الجراح العميقة والتجوال في العتمة بعد انطفاء الوهج:

الاستعارات غوايات

ولا يترجم اللذة إلا اللذة والموت

وتتحلل الطموحات الكبيرة في عصر التجار والمقاولين وبيع الأوطان ودخول السماسرة من كل جنس وملة بعد أن استباحوا كل شئ:

للبلاد وجه غير وجه أهلها

ولم يعد بوسع الشاعر أن ينشد لجماعة ما فانسحب إلى داخل نفسه، لقد مات الأب منذ زمن بعيد وها هو يتم شامل يحل وقهر

مادى وروحي شبه كوني:
لم يبق من الدولة إلا رجل شرطة
يستعرض فى الضوء الأخير
ظله الطويل تارة
وظله القصير

وتواضعت الأحلام وتبدلت معها مقومات الاستراتيجية النصية لتستدل حتمية النصر بطلب الأمان
ليست الحرية الشئ الذى تطلبه الآن

بل الصمت
وليس المجد
وإنما الأمان

ويدخل في هندسة بناء القصيدة عنصر جديد وكأنه صرخة الخصوصية الجريحة في عالم متوحش، هذا العنصر الجديد هو الأرابيسك المتجذر فى روح الفلسفة العربية الإسلامية فى بناء المتناظر والمتقابل وتوحيد التناقضات:

قطرتان من الصحو
فى قطرتين من الظل
فى قطرة من ندى

إن الخصوصية الجريحة التي تلوذ بتراثها لتهزم الموت والقهر الكونى تظل تتشبث بأمل غامض .. بذاكرة النصر القديم بزمن الاستقلال والكرامة الذى انقضى:
سنغنى لكم أيها لا سادة الغرباء
غناء رتيبا
على وتر مفرد يتردد بين مداريه
كالقمر العربى
هو الأبيض الأسود.. اللؤلؤ المعتم
سنغنى أغانينا الخضر
لكننا سنفاجئكم بقنابل موقوتة
كان أسلافنا خبأ ووها مع الخبز والخمر
فى خشب المو ميات
لكى تتفجر في غرف الدفن
حين تحين مواعيد عودتهم للحياة

ولأن حجازى هو أكبر شعراء الواقعية العرب الأحياء فقد استطاع أن يحتوى بين ضفتى عالمه الفنى الشاسع، وفى كل مرحلة من مراحل تطوره الدبيب السرى لحركة داخلية فوارة في التقدم والنكوص ، وفجر ما هو أبعد كثيرا من المعانى الظاهرة للكلمات وأنشأ علاقات كانت فى حد ذاتها وثبة حرية إلى المطلق.. إلى الزمن النقى الذى لشدة حدقه وبعد نظره النفسى وفرادته ظل يحتفظ دائما بوشائجه الخفية مع الواقع وقضاياه الكبرى مع الروح الفلسفية العربية الإسلامية، والأفق الإنسانى الرحب.

وفي عدد قادم سوف أقدم دراسة مقارنة لنصين يعبر كل منهما عن خصائص مرحلة من مراحل تطوره لأتتبع الطريق الطويل الذى قطعه الشاعر في المرحلتين لبناء الدلالات التاريخية الاجتماعية الكونية، سيرورة تشكل عالمه، وخصوصية بناء العلاقات بين الوحدات الصغرى والوحدات الكبرى وتبادلهما المواقع في ارتباط وثيق بالتحولات الوطنية والقومية والعالمية.. وإننى أطمح أن تبين هذه الدراسة كيف أن حجازى هو أحد الشعراء الكبار على الإطلاق.. وأنه لم يدرس بعد دراسة تليق بهذا الأداء الرفيع والإنتاج الغزير المشرف لأمته وللشعر.

أحمد عبد المعطى حجازى
أنا والشعر والاشتراكية وسنوات الجمر

حـــوار
مجدي حسنين

مازال فى من بريق الدم لون..

هذا ماردده الشاعر "أحمد عبد المعطى حجازى" فى ديوانه "لم يبق إلا الإعتراف" - صدر عام ١٩٦٥ - والبيت يشير إلى نبوءة المسئولية واستشراف الهموم التى يطالعها الشاعر فى حياته، حتى بعد بلوغه الستين.

ومازال فى "حجازى" من بريق الدم لون، ومن بريق الشعر بريق، بما قدمه وأثرى به الحركة الشعرية الجديدة فى مصر والوطن العربى، من اسهامات خالدة، خلود "سنوات الجمر" التى عاشها "حجازى" وعاشها الشعر، وعشناها معاً.

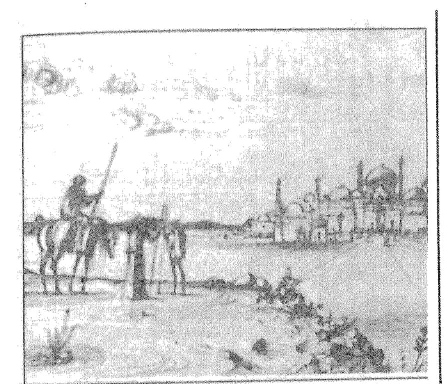
وأينما نولى وجوهنا، فثم وجه "حجازى" المجدد والثرى، إذ تؤكد مسيرته أمانته لبريق الشعر وجمرة، رغم كل محاولات الابتعاد، ومحاولات الإفساد التى تراكمت بين الشعر والشاعر فى السنوات العشرين الأخيرة بشكل عام، مما أدى إلى ارتفاع حائط منيع كأنه حائط مبكى جديد، ينزف الإلهام على حجاراته نثرا، وترفرف دعاوى انتصار الرواية على ديوان العرب المزدهر، وانسحاب الشعر ذاته وتقهقر فرسانه، بل وخيانته عدد من الشعراء - لا بأس بهم - وتحولهم إلى بضاعة اخرى، وتجارة خير مما فى أيديهم، تنجيهم من عذاب يوم الغموض وانصراف الجمهور عنهم وعن شعرهم، بعد ما فسدت النفوس، وتعقدت وسائل الاتصال، وتاه دور المثقف - الضمير فى الزمن المعاصر.

فى هذا الحوار تحدث "حجازى" عن بداياته، وعن عالمه الشعرى، وعن رفيق سنوات الجمر "صلاح عبد الصبور" وكيف رحل، والرضا الحذر عن المسيرة، وعن القرية والمدينة، وتحولاته بينهما..

يقول "حجازى" :

– أظن أن البداية يجب أن نلتمسها فى السنوات التى شهدت طفولتى وصباى الأول، هذه السنوات التى استطيع أن أسميها سنوات الجمر فى مصر، بما كان لها من خصب وغنى وتوتر، وماشهدته من صراعات ظاهرة مستترة أيضا، أعنى أربعينيات هذا القرن، فقد ولدت عام ١٩٣٥، وكان عمرى أربع سنوات عندما اشتعلت نيران الحرب الثانية، التى أدت إلى جذب الريف المصرى إلى الاهتمامات الكبرى، التى كانت مقصورة من قبل على العاصمة، وأ ن تخرج الريف من عزلته، وتفجر فيه أشواقا وأسئلة محتدمة عنيفة.

والريف الذى أتحدث عنه هو ريف المنوفية، وخاصة مركز "تلا" الذى ولدت فيه، والمنوفية ليست بعيدة عن القاهرة، لا من الوجهة الجغرافية، أو الإجتماعية أو الثقافية، هذا إلى جانب ازدحامها بالسكان، وضيق مساحتها الزراعية، وفقر فلاحيها، نظرا لصغر الملكية الزراعية، التى لا تتجاوز بضعة فدادين أو بضعة قراريط عند البعض، والأغلب الأعم أجراء، مما جعلها مصدرا من مصادر الأيدى العاملة، التى انتبه



إليها سكان المنوفية مبكرا فى الاتجاه حيث توجد الصناعة المصرية الوليدة، سواء فى شبرا، أو فى المحلة الكبرى، أو فى كفر الدوار، وكثير من عمال المنوفية شدتهم صناعة النسيج فى هذه المناطق.

وجه آخر للتغلب على الفقر تمثل فى الوعى المبكر فى الاتجاه نحو التعليم، لدرجة أن جمعية المساعى المشكورة أنشأت العديد من المدارس الإبتدائية فى قرى المنوفية، وتوجد قرية مثل "كفر المصالحة" قضت تماما على الأمية فيها، وتعد نسبة التعليم فى المنوفية من أعلى النسب بين محافظات مصر.

إذا أضفنا إلى كل ذلك اشتعال الحركة الوطنية فى مصر كلها فى هذه الفترة، وفى المنوفية بطبيعة الحال، مما كانت تعكسه الصحف، ويحمله طلاب الجامعة، أو المعاهد والمدارس فى طنطا وشبين الكوم، والهزات المتوالية التى تعكسها الصراعات الحزبية فى "تلا" نظرا لسيطرة "أحمد باشا عبد الغفار" على الحياة السياسية فى هذه المنطقة، وهو من الأحرار الدستوريين، فى ظل وجود نواة صلبة من الوفديين، فالناس مازالت تتذكر أحداث ثورة ١٩١٩، وكان بعضهم ممن ساهم فى أحداث هذه الثورة لا يزال على قيد الحياة، ومنهم والدى، الذى شارك فى خلع

قضبان السكك الحديدية حتى يعطل على الجنود البريطانيين الوصول إلى "تلا" لقمع الثورة التى نشبت فيها وهذه الذكريات تتداولها الأجيال، كدرس فى الثورية، وفى النهوض نحو التحرر والاستقلال.

أيضا شهدت أربعينيات "تلا" وجود الأخوان المسلمين، والأفكار الماركسية، ووجود الاشتراكيين، عبر حزب مصر الفتاة.

ولك أن تتخيل ما يمكن أن يحدث فى قرية بالريف المصرى، فيها كثير من المتعلمين، وتعيش فيها كل هذه القوى المختلفة المتصارعة، ولها هذه الظروف التى تفجر الطاقات الخاصة لدى الكثيرين.

ميراث والدى

■ كتاب القرية، ومكتبة الوالد، وحفظ القرآن فى الطفولة، والصحف والمجلات القديمة، والمدرسة الأولية.. عوامل ساهمت فى صنع الكثيرين.. كيف وجدتها؟

- والدى كان خياطا، يمتلك محل - ورشة - يعمل فيها خمسة عشر عاملا، حفظ القرآن الكريم، وتعود على القراءة، وكان مواظبا على اقتناء الصحف التى كانت تصدر فى هذه الفترة، وامتد حرصه إلى استقبال القطار كل يوم ليشترى الصحف أثناء عبورها إلى مدينة "طنطا"، لأن الصحف لم تكن توزع فى "تلا" مباشرة، وكانت ثروته أعداد ضخمة من مجلة "المصور" و"الأثنين والدنيا" و"الكشكول" و"النداء" و"الجمهور المصرى" و"روزاليوسف" و"الأهرام" إلى جانب مكتبة صغيرة بها بعض الموسوعات والكتب والدواوين الشعرية، وخاصة ديوان "حافظ ابراهيم"، الذى كان يحبه ويفضله على "أحمد شوقى"، وجهازين من الفنوجراف، وثروة من الأسطوانات القديمة وفى بيتنا عرفت المطر بين الريفيين الذين كانوا يزورننا ويقيمون عندنا ليالى الغناء. وأتذكر أن أبى كان يحتفظ بنسخة من الأنجيل فى مكتبته، مما يدل على أسئلته المنفتحة، وعدم وجود محظورات أو محاذير لديه، محاولا العثور على الإجابات الشافية لكل أسئلته.

وكان لديه احتفال شديد باللغة ونطقها بشكل صحيح، وتولى مع كتاب القرية تحفيظى القرآن ونطقه صحيحا فاتممته وأنا فى التاسعة من عمرى، فترك لى الحق فى أن أسطو على كتبه القليلة التى كان يملكها، ولم يبق منها لدى سوى نسخة نادرة من سورة الواقعة مكتوبة بخط اليد ومهداة له شخصيا، فهى الأثر الباقى من هذه المكتبة.

وعلى مستوى المدرسة لا أنكر إننى كنت محظوظا كغيرى من أبناء جيلى، فى التعليم الصحيح، حتى الراديو كان مدرسة أخرى عندما نستمع إلى المشرى ومحمد فتحى وعلى الراعى - عندما كان مذيعا فى بداية حياته العملية وأحاديث طه حسين والعقاد وفكرى أباظة، حتى أغانى عبد الوهاب التى اكتشف فيها على محمود طه، ومحمود حسن اسماعيل وأحمد فتحى ثم شوقى، وكذلك أم كلثوم.

هذه الأربعينيات الملتهبة المتفجرة، لم تكن سنوات الجمر فى حياتى فقط المحدودة، ولكن فى حياة مصر.

الدخول إلى الشعر

■ وكيف تفتحت عينك على الشعر فى هذه الفترة؟

- فى مدرسة المعلمين فى شبين الكوم التى التحقت بها عام ١٩٤٨، كان يوجد بين أساتذة اللغة العربية ثلاثة شعراء على الأقل، وبين الطلاب أكثر من

خمسة شعراء، أذكر منهم زميلي "مصطفى محمود" الذي يعمل معنا في مجلة "إبداع" مصححا وأذكر أن مفتش اللغة العربية وصف "الأعشى" أثناء شرحه لقصيدته المشهورة "ودع هريرة إن الركب مرتحل، وهل تطيق وداعا أيها الرجل" أن الأعشى كان سكيرا وأنيقا، ووقفت كثيرا أمام هذا الوصف، إذ كيف يجتمع السكر مع الأناقة، وهو ما نعرفه الآن بجمال النص، بصرف النظر عن موضوعه ، وأن النص الأدبي قد يدور حول موضوع، لا يرضى عنه المجتمع، لكن كراهية المجتمع للموضوع لا تنفي عن النص جماله، لإنه مكتوب كتابة أنيقة، هذه العبارة لفتتني إلى قيمة الحياة، وأن ما تخضنا الاخلاق والتقاليد الإجتماعية، أو الوصايا الدينية، على أن نكرهه، يمكن أن يتحلى بجانب أنيق. فكل شئ كان يفتح أعيننا على أن يتحلى بجانب أنيق. فكل شئ كان يفتح أعيننا على أن الحياة رائعة، وأن الإنسان يستطيع أن يصنعها، وأن العقل الإنساني جدير بان ينفتح على صور لم يتعودها وعلى أسئلة لم تخطر له، باحثا عن الإجابات، فالعالم مفتوح بلا محاذير أو محظورات، وأهم شئ في كل هذا هو روح الأختيار، روح الحرية، وهو ما عملت التربية آنذاك - وأيضا التعليم - على غرسه وتنميته في نفوسنا.

وفي مثل هذه الظروف من الطبيعي أن تجد فكرة الحب لها مجالا، أعنى العلاقة بين المرأة والرجل، وبالطبع ليست هي العلاقة المحدودة، التي تحدد طريقا واحدا لمعرفة المرأة وهو الزواج، ولا يوجد قبل الزواج أى طريق آخر ولا فرصة للتفكير في المرأة، وإلا كانت جريمة أو اغتصابا، وإنما معاناة الحب والتفكير فيه، وأن تتحول المرأة في الحب إلى فكرة، وأن تخرج عن كونها موضوعا للاشتهاء فقط، أو للامتلاك كشئ مادي، أو للتأثم، أو الشعور بالرجس والدنس، كل هذا استطاعت التربية أن تجعلنا نتجاوزه، فكانت أول تجربة حب عنيفة صادفتها في حياتي وأنا في الرابعة عشر من عمري، وكانت مدخلي إلى الشعر.

وطبعا كان لابد ان يكون حبا فاشلا، لإنها كانت تكبرني سنا، وسرعان ما تزوجت، وتنتهي القصة، وتفشل التجربة، لكنها تمتد بعد ذلك في الشعر وتستمر.

■ وهل كانت بنت الجيران أيضا ؟

- نعم، ولا أعرف الآن مصيرها، لكنها كانت مدخلي إلى ذلك العالم الذي أجد فيه تعويضا عن هذا الحرمان الشديد، وعن إحساسي العنيف بالفقدان.

■ وهل تتذكر أول قصيدة كتبتها ؟

- لا أتذكرها، لكنني بدأت كتابة الشعر الموزون الصحيح عام ١٩٥٠، وخلال فترة خمس سنوات كتبت عدد هائل من القصائد، منها ديوان لم يظهر أبدا، وهو الديوان الذي أعطيته للناقد "رجاء النقاش" كي يكتب مقدمة المجموعة الأولى "مدينة بلا قلب"، حتى يفهم تطوري، ولكنى فقدت هذه المجموعة، وبقيت منها ثلاث قصائد منشورة في مجلة "الرسالة الجديدة" منها أول قصيدة نشرتها في حياتي، بعنوان "بكاء الأبد"، كما توجد في أوراقي قصيدة كتبتها عام ١٩٥٤ على ورقة صابون، أثناء اعتقالي في سجن "أرميدان"، أقول فيها:

يا نجمة ترعى الشهور
وتطوف بالليل الحزين
إذ كنت أكتب في كل

الموضوعات، وفي كل المناسبات حتى الروايات التى أعجبت بها للكاتب "محمد عبد الحليم عبد الله" كتبت عنها قصائد، وكنت أيضا أنظم شعارات المظاهرات وهتافاتها شعرا، كما الحال فى المظاهرة التى قمنا بها فى مدرسة المعلمين بعد تعيين "حافظ عفيفى" رئيسا للديوان الملكى.

أما قصيدتى الأولى فى النشر "بكاء الأبد" فأقول فيها:

عندما أبدعنى الغور السحيق
من فنون الليل والصمت العميق
طوحت بى كفه فوق طريق
ضائع النجمة مجهول الرفيق
لست أدرى وأنا صمت وليل
كيف أشدو وكيف أعطيه الشروق
عندما قلت أعطنى يا رب حبا
يصطفى فى هيكل الأحلام نصبا
ويسوى لى..... دربا
ويوشى لى بزهر الحصن ثوبا
لم تجب بالأمس قلبا صارخا
فخسرت اليوم يا رباه قلبا
إبك من أجلى يارباه وابك
إبك من أجلى ولو ساءك شكى
إبك أزهارى يا مبدع شوكى
إبك طيرا زدته عن كل إيك
ما ثأرنا منك يا رباه فابك

نشرت هذه القصيدة فى مجلة "الرسالة الجديدة" التى أنشأها "يوسف السباعى"، ولم تثر أدنى مشكلة، بل أصبحت بعدها شاعرا مشهورا، إذ كان يكفى أن تنشر عملا واحدا يلفت النظر، حتى يعرفك الناس بما يمتلكونه من حاسة تذوق وقدرة على الحكم، كما كانت الصحف والمجلات تحسن اختيار الأدب الذى تنشره، مما جعلها تكتسب ثقة القارئ، فى مثل هذا المناخ يكون الطريق سهلا أمام الموهبة الحقيقية لتجد لها مكانا ويفتح لها الطريق.

■ ومن خلال قراءتك لشعر هذه الفترة.. عند من توقفت ؟

- فى ذلك الوقت لم تكن المناهج الدراسية تشير إلى على محمود طه أو ابراهيم ناجى أو محمود حسن اسماعيل، بل لم تكن تشير إلى أبو القاسم الشابى أو إيليا أبو ماضى، أو إلياس أبو شبكة.. كل هؤلاء كانوا منفيين تماما، وبالطبع لم يكن هذا حالى وحدى ولا حال المصريين وحدهم، بل حال كل المعاصرين فى الآداب الاخرى، واتذكر أن بعض قصائد شوقى وحافظ لم تكن تعجبنى وخاصة قصائد المناسبات، وكذلك قصائد العقاد العقلانية الجافة، ولكننى لم أكن متطرف -تطرف صلاح عبد الصبور - فى هذا الرفض، المهم إن جيلنا اكتشف محمود حسن اسماعيل وشعراء المهجر وعلى محمود طه والآخرين الذين مثلوا نبراسا هاديا فى طريقنا الشعرى فى هذه المرحلة.

■ عرفت الحب والشعر وسمعت الراديو.. ألم تشدك بعض الأغنيات وأصوات المطربين متوافقة مع حالة الحب العنيفة التى عشتها فى فترة الصبا؟

- الحقيقة إننى كنت أجد فى صوت "ليلى مراد" تعبيرا مباشرا عما أعانيه، وأيضا "محمد عبد الوهاب" الذى امتدد إعجابى به إلى الإعجاب بنبالته وبالطابع الثقافى الذى كان يمثله فى الحانه، فهو لا يعبر عن الحب مباشرة، لكنه يترجمه ترجمة ثقافية، بينما أغانى "ليلى مراد" وصوتها، كانت تعبر عن شعور المحب

مباشرة.. وحتى هذه اللحظة لا أجد فنانا أعظم من "عبد الوهاب" ظهر في فن الغناء العربي على الإطلاق.

أيضا تعجبني بعض الألحان لعدد من المطربين مثل "عباس البليدي" و"محمد فوزي" و"محمد عبد المطلب" و"كارم محمود" و"عبد الغني السيد" و"فريد الأطرش" أما "اسمهان" فأنا أضعها مع خانة "عبد الوهاب" التي تغني النبل والفخامة والإخلاص العظيم في الأداء.

■ وأم كلثوم ؟

- لم أكن في ذلك الوقت من المعجبين بأم كلثوم، ولم تستأثر باهتمامي في فترة النشأة، لكنني أسعد ببعض الطقاطيق مثل "ليلة العيد"، فكانت تخاطب حاستي الموسيقية، لكنها لا تخاطب قلبي.

صلاح عبدالصبور

■ كنت صنو "صلاح عبد الصبور" في ريادة حركة الشعر المصري الحديث.. في البداية كيف تعرفتما وأصبحتما جناحا التجديد؟

- تعرفت على صلاح عبد الصبور أول مرة عندما قرأت له قصيدته "شنق زهران" المنشورة في جريدة "المصري" في ذلك الوقت، ولم تعجبني القصيدة، رغم إشادة كثير من النقاد بها، وبلغتها البسيطة، لكنني لم أجد فيها غناء الشعر المعهود الذي عرفته عند الرومانطيقيين، ولم أجد اللغة الفنية ولا الصور الرائعة ولا الأوزان المركبة، في الوقت الذي أعجبتني فيه قصيدة الشرقاوي "من أب مصري إلى الرئيس ترومان".

وما لبثت أن عرفت طريقي للتجديد، لا أدري بأي دافع، لكن شكلت قراءتي لهذه القصائد الجديدة، عند الشرقاوي وصلاح عبد الصبور وأحمد كمال زكي، هذه الدوافع.

■ ألم تتعرف على تجارب التجديد في القصيدة لدى شعراء عرب آخرين؟

- حتى هذه اللحظة - أوائل الخمسينيات - لم أكن قد قرأت لأي شاعر عربي من المجددين، لكنني وقفت عند الرومانطيقيين، خصوصا المهجريين منهم، وأثر في كثيرا شاعران أساسيان، هما "أبو القاسم الشابي" "وإلياس أبو شبكة"، بالإضافة إلى "محمود حسن اسماعيل" و"علي محمود طه".

أما صلاح عبد الصبور فبدأت أتابع ما ينشره في المجلات والصحف، باحثا عن كوامن التجديد في كتاباته، وبعد ما أنهيت دراستي في مدرسة المعلمين، لم أتمكن من العمل بالتدريس بسبب الاعتقال الذي تم عام ١٩٥٤، إذ كانت الحكومة في تلك الفترة تفصل المعارضين لسياساتها، وتحرمهم من العمل في وظائف حكومية إذا تخرجوا حديثا، ولذلك جئت إلى القاهرة على أمل الاشتغال في الصحافة، خاصة إنني نشرت عدة قصائد في مجلة "الرسالة الجديدة" منها "الطريق إلى السيدة" و"بكاء الأبد" و"الممنوع" و"عشرون عاما" التي كتبتها وسني عشرين سنة، أقول فيها :

جميزة من ألف عام
طيرت من يدها اليمام
واليوم يا عمري دفنت
بظلها عشرين عام

وبدأت في التردد على المنتديات والأمسيات الشعرية التي قابلت فيها "صلاح عبد الصبور" إلى أن تزاملنا في العمل في

"روزاليوسف"، إذ عملت بها فى مايو ١٩٥٦، وعمل هو بعدى بشهرين. فى هذه الأثناء قدمنا قصائدنا الأولى للمجلس الأعلى للفنون والاداب عن العدوان الثلاثى، كانت قصيدتى بعنوان "اثبت باعلى السلم"، وكانت قصيدة صلاح بعنوان "ساقتلك"، لكن "العقاد" احالها إلى لجنة النثر، ودخلنا سويا المعركة ضد "العقاد" وضد لجنة الشعر، رغم تعاطف عدد كبير من أعضائها مع قصائدنا، أمثال "كامل الشناوى" و"على أحمد باكثير"، إلى جانب الهموم الفنية المشتركة، التى عقدت بينى وبين "صلاح عبد الصبور" علاقة وثيقة، امتدت منذ عام ١٩٥٦ وحتى وفاته.

■ تكثر الحكايات فى أوساط المثقفين حول وفاة صلاح عبد الصبور.. وأنت المقرب اليه فكيف مات؟

- الحادثة هى ما يلى بكل بساطة أنا كنت قادم من باريس لأول مرة بعد حوالى تسع سنوات غياب وبالطبع زرت صلاح عبد الصبور كان أيامها رئيس مجلس ادارة هيئة الكتاب، ودعانى للعشاء فى منزله أنا وزوجتى، ودعوته للاحتفال معنا هو وزوجته وبنتيه بعيد ميلاد ابنتى، وجاء صلاح وزوجته وبنتاه، وجلسنا وكان من ضمن الموجودين أمل دنقل وزوجته وجابر عصفور، وفكرت أيضا فى أن ادعو صديقنا العزيز بهجت عثمان" وهو صديق مشترك وكثيرا ما قضينا الليالى فى بيته أنا وصلاح، واعرف علاقته الوثيقة بصلاح واقترحت زوجة أمل دنقل، أن أقرأ قصيدتى "مرثية للعمر الجميل" وباعتبار اننى صاحب البيت اعتذرت وطلبت من صلاح أن يقرأ هو قصيدة لكنه ليس حافظا لشعره ، لكن أمل دنقل قرأ قصيدة احلام الفارس القديم لصلاح عبد الصبور وكانت مجاملة لطيفة من أمل دنقل لأننى أعتقد أن علاقته بصلاح لم تكن قوية، إنما وجد أنه من الأريحية أن يقرأ قصيدة صلاح، الذى كان هدفا لانتقادات الشبان، بعد اشتراك اسرائيل فى معرض الكتاب، وهى المرة الوحيدة التى اشتركت فيها، بعدما انهى أمل دنقل قراءة قصيدة صلاح اقترح بهجت عثمان أن نسمع شريط سجل عليه قصيدة الأبنودى التى يعارض فيها السادات وبعد ذلك دار حوار بين بهجت عثمان وصلاح عبد الصبور عبر فيه بهجت عن رأيه فى الشعر، وإنه ليس الذين باعوا مصر بمليم أو نكله ورد عليه صلاح ردا عنيفا، ثم قارن بهجت بين عبد الناصر والسادات وأكد صلاح إن الأثنين وجهان لعملة واحدة أما حكاية بيع مصر فقال فيها صلاح: أنت كنت فى الكويت يا بهجت، ولم يخرج الأمر عن هذا.

صلاح انفعل وبهجت عثمان تراجع واعتذر وأمل دنقل أقنع بهجت عثمان بأن يترك الجلسة وفعلا تركها لكن صلاح أحس بشئ من التعب والإرهاق فمددناه على السرير وعرضنا عليه إذا كان هناك لديه أى إحساس بالتعب أن نأتى بطبيب، فقال لا، وطلب أن ينزل إلى الشارع ويشم الهواء، وبالفعل نزلنا أنا وهو وأمل دنقل وجابر عصفور، واقترحت عليه أن نذهب إلى مستشفى هيلوبوليس وإذا كان هو منزعج ويشعر بالاحتياج لأى استشارة طبية نستطيع أن نمر على

المستشفى، وبالفعل ذهبنا وعاد أمل بنقل ليطمئن الموجودين في المنزل عندي، ووصلنا المستشفى وجلسنا بعض الوقت وبعد ذلك استعجلنا الطبيب الذي أكد أنه لا يوجد أي انزعاج وهو مجرد تقلص في عضلات الصدر، شئ عادي بسبب أعراض برد، وفجأة صرخ صلاح وقال أنا لا أرى شيئا ووقع على السرير وارتجف، حملناه بسرعة وصرخت فيهم وحملناه على نقالة وطلعناه على غرفة الأنعاش، وبعدها بدقيقة واحدة أعلن الطبيب إنه مات هذه هي القصة.

■ هناك كلام كثير دائما يتردد حول قصة موت صلاح عبد الصبور وأظن أنها المرة الأولى التي تتحدث فيه عن هذا الموضوع.

- لا أظن إنني ذكرت شيئا عن هذا الموضوع من قبل، وربما ليس بهذه التفاصيل، وطبعا هناك كلام كثير يقال في هذا الموضوع، والذي حدث لا يزيد عن هذا حرف واحد.

- لكن هل ترى ارتباطا ما بين دور الشاعر واختياره للشعر كأداة تعبيرية في الأساس وبين رؤيته السياسية؟ خاصة إنك اعتقلت مرتين المرة الأولى ١٩٥٤، والثانية في ١٩٦٥، والغريب إنه في ١٩٥٤ كان لها سبب معروف وهو قيادتي لمظاهرة، بعد بيان ٣٠ مارس في ١٩٥٤، والمظاهرة كانت في نوفمبر ١٩٥٤، إذ كانت قد انتهت مشكلة الصراع من أجل الديمقراطية بانتصار المجموعة التي رفضت العودة إلى الثكنات والقضاء على معارضة الأحزاب. أما في اعتقال ١٩٦٥، فالسبب كان غريبا، لإنهم أيامها كانوا يمسكون الأخوان المسلمين، فمسكوني أيضا معهم، لكن طبعا لم يحتفظوا بي كثيرا، لانهم تاكدوا من شخصيتي، ومكثت حوالي ثلاثة أيام في قسم قصر النيل.

■ لكن صلاح عبد الصبور لم يعتقل ولا مرة؟.

- لم يعتقل قط

- هل لهذا تفسير عندك في مستوى البعد السياسي عند الشاعر بشكل عام، وأن الرؤية السياسية التي يمتلكها شاعر ما من الممكن أن تؤثر على شاعريته وعلى إبداعه الشعري أن يكون له موقف سياسي قد يؤدي إلى اعتقاله؟

- العلاقة أكبر من مجرد الرؤية السياسية، فهي ترتبط بطبيعة الشخصية، لإنني أعتقد مثلا إن صلاح عبد الصبور كان أنضج مني سياسيا في ذلك الوقت، بمعنى أفكاره قد تكون أوضح. ولكن ربما كان في المقابل أكثر حذرا، أو أقل جراءة، وبشكل عام صلاح عبد الصبور كان قادرا أكبر مني على التفاهم وربما أيضا على التنازل، وليس فقط على التفاهم.

- الريف والحضر

■ بين "تلا" والقاهرة وباريس دائما كان هناك شبه معتقد لدينا فمن خلال "مدينة بلا قلب" و"الطريق إلى السيدة"، ان احمد عبد المعطي حجازي صاحب موقف معاد للمدينة وأن القرية عنده دائما الموقع الكامل إلا أن المرحلة المتأخرة بعد أحاديث الأربعاء التي بدأت بالأهرام عام ١٩٨٧. تبدلت الأفكار نوعا ما وأن المدينة أصبحت تمثل بالنسبة لك هاجس على الانفتاح وأنها أكثر كمالا من القرية المنغلقة وأكثر علمانية - إذا جاز التعبير - وأكثر ثقافة وحضارة.. هل هذا يمثل تطورا وأن هناك انتقال من حضارة القرية إلى حضارة المدينة؟

- لا شك أن ما قلته صحيح في مجمله، واضيف

أن القرية فى السنوات الأولى التى كنت أجرب فيها المدينة، وأبحث عن مكانى فيها كانت نوع من اليوتوبيا، ولكن كانت يوتوبيا متعلقة بالماضى، بالطفولة، كانت حلما أكثر من كونها بديل، لإنها لم تكن بديلا واقعيا فى الحقيقة، فأنا الذى تركت القرية وهاجرتها بحثا عن مستقبل لم أره إلا فى القاهرة، غير أن نمط الحياة الذى كانت تقدمه القرية على الأقل فى خيالى وفى ذكرياتى كان يمثل ملجئا لى، لكن كان ملجئا فكريا، وليس ملجئا عمليا، فما عانيته من قسوة المدينة فى السنوات الأولى لم يدفعنى إلى العودة إلى القرية، إنما دفعنى إلى التغنى بما كان فى القرية من حياة انسانية بسيطة نقية وبما فيها من حضور للطبيعة افتقده فى المدينة بالطبع، فى الوقت الذى لم تكن فيه المدينة حتى أواخر الخمسينات قد فتحت ذراعيها لى، لم أكن قد بنيت فيها عشا بعد، كانى طائر، راحل مسافر دائما، وأذكر أيضا أنى طيلة هذه السنوات لم أكن أقيم فى حقيقة الأمر فى البيت الذى أسكنه، كنت أقيم فى المقاهى وفى المنتديات وفى الفنادق، وفى المجلة، وفى بيوت الأصدقاء، ولا أكون فى البيت إلا للكتابة، لكتابة الشعر بالذات أو النوم.

■ وباريس

– الأمر اختلف فى القاهرة نفسها قبل أن أسافر إلى باريس لإنى استوطنت القاهرة، وأصبح لى فيها مكان وأصبح لى دور، هذا هو الجانب العاطفى فى الموضوع.

أما الجانب الفكرى الرمزى، ظل كما هو بدلاً من المعاناة العاطفية فى المدينة، أصبحت صورة المدينة وهى أيضا صورة مكروهة بشكل عام، أصبح لها طابع رمزى، أصبحت رمزا للمدينة الشريرة، المدينة الأسمنتية ليست للمدينة الفاضلة بل المدينة الشريرة، أصبح لى مكان فى القاهرة ومع ذلك ظلت رمزا للمدينة كما أتصورها مجتمع غير انسانى، الإنسان الفرد فيه غير محسوب، ولا مجال فى هذه المدينة لفكرة الخير، أو فكرة الأخوة، هذه هى السنوات التى اشتعلت فيها عواطفى الاشتراكية، لأنه كان المقصود هو تغيير المدينة وليس الهجرة منها.

– أو تحقيق هذه المعادلة التى ذكرتها وهى أن حق المواطنة فى المدينة يساوى الدور فيها.

– ولكن ليس دورا فرديا، بمعنى آخر ما كنت أجده، وما تحققه لى أنذاك كنت لا أزال افتقده بالنسبة للآخرين، وغير متحقق لهم ولذلك ظلت المدينة أيضا جحيما، ومع ذلك ظل شعورى الذى كنت أجد أنه ملح على فى كل ما أكتب، حتى فى تلك السنوات التى أصبحت فيها مواطنا من مواطنى المدينة، أنى فى الحقيقة لست من مواطنى المدينة، وأيضا لم أعد مواطنا من مواطنى القرية، وإنما أنا مسافر، لذلك فكرة السفر هى من أكثر الأفكار الحاحا فى شعرى، وأظن أن هناك عدد لا بأس به بهذا العنوان.

حتى انتقلت إلى باريس، بطبيعة الأحوال الأقامة فى باريس ولو إنها طالت لكن لم تعطنى ولا لحظة الإحساس بأنى مواطن من مواطنى باريس، أنا لست من مواطنى باريس، أنا عابر، صحيح أن عبورى طال استمر من ١٩٧٤ : ١٩٩٠ أى حوالى ستة عشر سنة لكنى كنت باستمرار أحس بأنى لست مقيما مسافرا فى مدينة تبدو لى أقرب ما تكون إلى الصورة التى أتمناها، أو حلمت بها، هى ليست مدينتى، لكنها مع ذلك صورة مشرقة للمدينة أكثر إنسانية على العكس مما يقال.

■ تلك اليوتوبيا المفتقدة؟

- ليست بالضبط هى اليوتوبيا، أيضا باريس ليست هى اليوتوبيا، لم تكن اليوتوبيا بالنسبة لى، الأفضل أن أقول إن اليوتوبيا كانت هى الثقافة الفرنسية، أى ثقافة باريس، وليست باريس، ففى باريس اتصلت اتصالا وثيقا بفكر العلمانية وهو فكر القرن التاسع عشر والثامن عشر فولتير ومونتسكيو وروسو وبيترو، فكر الثورة الفرنسية وأنا خارج بالطبع من تجربة عنيفة، هى تجربة سقوط المشروع القومى الناصرى الذى لم أجد لهذا السقوط تفسيرا إلا فى غياب الديمقراطية، بالضبط فى غياب فكر القرن الثامن عشر والتاسع الذى يمثل الدعامة الأساسية للنهضة.

بالطبع فى هذه التجربة كانت الديمقراطية دائما هاجسا ملحا، كانت حاضرة باستمرار فى شعرى، حتى فى شعرى الذى كنت أمجد فيه عبد الناصر، كانت الديمقراطية هاجسا وحاضرا وكنت مثلا فى قصيدتى التى كتبتها بمناسبة إعادة انتخابه رئيسا للجمهورية عام ١٩٦٥ أتذكر أن كانت بعنوان الشاعر والبطل:

أخاف أن يكون حبى لك خوفا
عالقا بى من قرون غابرات

فمر رئيس الجندى أن يخفض سيفه الثقيل. لأن هذا الشعر يابى أن يمر تحت ظله الطويل. وهذه القصيدة نشرت فى الأهرام أخذها منى لويس عوض ونشرها مع قصائد أخرى أظن أنها كانت للبياتى والفيتورى وصلاح عبد الصبور، وطبعا أيامها من ضمن المشاركين فى الحفاوة بعبد الناصر بهذه المناسبة توفيق الحكيم وغيره من كبار الكتاب، ولكن هذه القصيدة - واسمح لى أن أقول فى هذا - إنه لم يقل أحد ما قلته فيها، من كل ما نشر بهذه المناسبة.

وفى ظنى إنى كنت مع هذا أكثر الجميع ولاء لعبد الناصر من الوجهة الحقيقية لكن مع ذلك كان عندى هذا التحفظ، إلا الديمقراطية ودائما هذا كان مقررا ورددته كثيرا فى أشعارى فمثلا قصيدتى "أشاعة" التى تخيلت فيها أن هناك إشاعة وأن الناس يقولون إنهم سيمسكوننا وأظن إنها كتبت عام ١٩٦٤.

فاريد أن أقول إن خروجى أو تجربتى العنيفة تجربة السقوط العنيفة التى شعرت بها وحزنى بعنف خصوصا بعد ١٩٦٧، ووفاة عبد الناصر، وما حدث بعد ذلك، لم تدع لى أى مجال بعد ذلك فى القدرة على أى تهادن مع الاستبداد، وبقدر ما اقتنعت كل الاقتناع بحاجة البشرية إلى الحرية والديمقراطية لاشك إن عواطفى الاشتراكية خفت.

■ هذا كان محل سؤال بالفعل هذه القوة الجبارة التى تمتلكك من الداخل فى الوقوف ضد الاستبداد. هل تأثرت فى إيمانك بالافكار الاشتراكية؟

- نعم طبعا هناك عنصران أثرا فى إيمانى بالاشتراكية العنصر الأول هو تجربة سقوط المشروع الناصرى، والعنصر الاخر هو معاناتى لقراءة التاريخ

■ بمعنى ؟

- بمعنى إن فكرة التقدم وهذه التجربة مرهونة بالتطور الروحى أكثر مما هى مرهونة بتغيير المؤسسات أى بالتطور الروحى الفردى، والجماعى من خلال تطور الأفراد، من خلال تطور، نخبة متطورة لاتفرض سلطتها على الناس فرضا لإنها فى النهاية سوف تقمع أى استعداد حقيقى للتطور.

فـفكرة التطور عن طريق العنف، أصبحت أشك فيها كثيرا جدا، لا أشك فيها فحسب بل لا أقبلها، الآن لا شك إنه توجد اشتراكية فى فرنسا أكثر من الاشتراكية الموجودة فى روسيا الراهنة. أو فى الاتحاد السوفيتى سابقا :

بالضبط لماذا؟ لإن الاشتراكية باءت تعني بمعنى نحو الحياة الجماعية والنشاط الجماعي ونمو فكرة التضامن ومسئولية الفرد عن المجتمع، ومسئولية المجتمع عن الفرد. وهي رهينة بتقدم شامل ليس تقدم المؤسسات فقط ولكن أولا تقدم الأفكار وليس تقدم الأفكار فقط ولكن اقتناع الناس بهذه الأفكار، وتحول هذه الأفكار إلى تقاليد، أكثر من أن تكون مجرد افكار نظرية، بحيث إنها تصبح ممارسة وهذه الممارسة تنتج الياتها وتنتج مؤسساتها لإنه لا يمكن أن يتحقق التقدم على قدم واحدة، لا يمكن أن ننشئ دولة متقدمة لكي يتقدم الشعب أو الجماهير، ولا يمكن أن يتقدم حزب واحد أو تظهر مجموعة حزبية ومجموعة سياسية لكي تقود المجتمع بالعنف، أو بين يوم وليلة، أو تنقله مثلا من القرن الخامس عشر أو السادس عشر إلى القرن العشرين.

لكي تتقدم اوروبا على النحو الذي نراه الان كانت بحاجة إلى ثمانية قرون، وكانت محتاجة إلى أن تهضم ما سبق هذه القرون الثمانية من ثقافات وحضارات سابقة قديمة، والتاكيد على حرية التفكير، وبعد ذلك الديمقراطية والبرلمان والدستور، وإعادة الاعتبار للعقل والكشوف العلمية والجغرافية.

وانا لا استطيع أن اثق في نتائج تجربة تسعى لاختصار ما لا يمكن أن يختصر، لأن كل شئ محتاج إلى وقت لنضجه الطبيعي، بالطبع انت لا تنتظر هذا النضوج، ولا تجلس في منزلك ساكنا وتنتظر أن ينضج المجتمع أو أن يتقدم، لابد أن تعمل من أجل هذا النضج. ولكن لكي تعمل من أجل هذا النضج، لابد أن تكون حرا، فانت لا تستطيع أبدا أن تقيم أو تعمل اشتراكية بسياط الاشتراكيين وتحت سياطهم، أو تحت سياط أعضاء الحزب، هذا مستحيل، مادام الذي يقيم الاشتراكية في الحقيقة هم ليسوا أعضاء الحزب إنما هم العمال والفلاحين وانا لا اطرح هذا تشككا في فكرة العدالة، أو لأني إيماني بفكرة العدالة لا.. ولكن فقدت كل استعداد لأن أساند أي تجربة تقوم على الاستبداد ولو كانت شعاراتها هي شعارات الجنة، لإني أعلم أن مصيرها هو هذا المصير، هو هذا السقوط، أصبحت أعلم هذا بفضل النظر في التاريخ وبفضل الإحساس بأن جوارة الإنسان ليست فيما يحققه ولكن فيما يسعى اليه

ومن الغريب أن المجتمع الليبرالي المصري الذي كان موجودا قبل ١٩٥٢ انتج احزابا اشتراكية، وانتج شوقا عارما إلى الاشتراكية، ولما جاءت الاشتراكية فقد الناس الإيمان بها. لإنهم وجودا انها ليست اشتراكية، إنما هي نوع من الاستبداد.

■ من الذي يضمن تحقيق هذه العدالة والوقوف ضد الإستبداد؟

الذي يضمن هو إيماننا بالمستقبل، إيماننا بأن المستقبل بطبيعته لابد أن يؤدي إلى التطور عن طريق الاستجابة للحاجات الإنسانية وحاجات المجتمع الخوف من أن هذه الدعوة في طرح كل الأفكار في معترك الحياة، هو ما تنادي به بعض الجماعات الدينية من أجل دعوا كل الأفكار تتصارع في الشارع المصرى وعلى الجماهير أن تختار بنفسها، ظنا منهم أن أسبقيتهم وارضيتهم الدينية والأخلاقية التي يعتمدون عليها في شعاراتهم هي التي سوف تاتي بهم لمقاليد الحكم؟

- الجماهير لا تشترى الكلام عن الأخلاق "بنكلا" إذا تعارض هذا الكلام مع مصالحها ومع حاجاتها للطعام والسكن والعمل والعلاج والدواء.. إلى غير ذلك فلا خوف على الأخلاق في نظري من هذه الجماعات التي لا تزدهر حقا إلا في

النظم المستبدة، هذه الجماعات الإرهابية والجماعات المتطرفة عامة، فى الأربعينات رشح حسن البنا نفسه للبرلمان، فلم يفز بثلاثة أصوات لإنه كانت هناك حياة سياسية ناضجة وحية وكان هناك تعبير عن الرأى وكان هناك كشف للخدع والأضاليل والأكاذيب والإدعاءات مهما تسترت بستار الدين بالطبع فى كل ظرف من الممكن أن تنشأ جماعة دينية أو تنشأ أحزاب تتبنى الأفكار الدينية ولا بأس بهذا لإنه فى ظل الديمقراطية والنقد الحقيقى سوف يضطر هذا الحزب الدينى إلى أن يتحدث باعتدال وأن يسلم بالمبادئ المشتركة، فمثلا الأخوان المسلمين كانو مضطرين فى الثلاثينات والإربعينات أن يرفعوا شعار الولاء للدستور، لكن الجماعات الدينية بعد أن أطيح بالدستور ومزق تمزيقا وأصبح من السهل على كل حكومة أن تعدل وتغير وتستأثر بالسلطة وحدها، وتستبد أصبح سهلا لها أن تطيح بهذا الدستور، فما دام الدستور لم تعد له كرامة عند المدافعين عن الدستور وعن الدولة المدنية، فكيف يمكن أن تكون له كرامة عند الذين تقوم أفكارهم على أساس أن هذا الدستور بدعة وأن الدستور الحقيقى هو ما كان قائما قبل خمسة عشر قرنا.

لذلك لا أقول إن علينا غدا أن نقيم انتخابات ونعطى الأحزاب الدينية حق الترشيح والتقدم لها، لا أقول هذا بالطبع وأنا أصلا لا أرى إن من حق الجماعات الدينية أن تكون لها أحزابا سياسية، لأن هذا ضد آليات المجتمع بل ممنوع أن يقوم حزب على أساس دينى، لإننى لو سمحت بحزب دينى اسلامى، لابد أن أسمح بحزب دينى قبطى ويهودى.

■ إذا هناك مبادئ عامة لابد أن نلتزم بها جميعا.

– وهى فصل الدين عن الدولة أولا فنحن نتبارى ونتسابق فى السياسة على من يقدم حلا لهذه المشكلات أما أن يأتى واحد ويسأل هل أنت كافر ولا مؤمن أقول له لا لا مؤاخذه لإن هذه مسألة بينى وبين الله" أما من يعلن المبادئ الإسلامية واستنباط حلول للمشاكل الاجتماعية، أقول له أهلا وسهلا، ولكن هذا لا ينبغى أن يعطيك الحق فى أن تراقب عقائد الناس، أو أن تعمل "فيتو" على فكرة من الأفكار أو أن تقول إن هذه الجماعة للمسلمين فقط وليست لغير المسلمين، إذا أردت أن تعمل حزب سياسى يستهدى بالمبادئ الاخلاقية الإسلامية ولكنه يضع برنامجا لحل مشاكل المجتمع فهذا حزب مفتوح لكل المصريين بما فيهم المتدينين وغير المتدينين المؤمنين وغير المؤمنين، المسلمين والمسيحيين واليهود والرجال والنساء كما نجد الحزب الاشتراكى المسيحى فى اوروبا أو الحزب الديمقراطى المسيحى فى فرنسا أو فى أسبانيا أو السويد أو ايطاليا ليس معناها أن أتى بالكنيسة لكى تحكم بل معناها إننى أقيم فكرتى على أساس إيمان بمثاليات أخلاقية مستقاة من المسيحية وهذا لا بأس لإن مجتمعنا تسوده المبادئ والمثاليات والعقائد والأخلاقيات الإسلامية طبعا، وهذه السيادة أساس نستنبط منها حلولا عملية لمشكلات تتصل فى الأساس بالمجتمع ككل.

■ راض عن هذه المسيرة ؟

– ليس تماما، هناك مشروعات مهمة معطلة خصوصا بسبب انصرافى للكتابة النثرية فى السنوات الأخيرة، فأنا منذ ثمانى سنوات أكتب كل اسبوع، والكتابة – على الأقل بالنسبة لى – ليست عملا سهلا، بل عملا يستغرق وقت ومجهود ويستأثر بكل اهتمامى.

الديوان الصغير

مختارات من شعر
أحمد عبد المعطى حجازى

أغسطس ١٩٩٥ - العدد ١٢٠

مرثية للعمر الجميل

الطريق إلى السيدة

- يا عمُّ..
من أين الطريق]؟
أين طريق "السيدة"؟
- أيمنْ قليلاً، ثم أيسر يا بُنَيّ
قال.. ولم ينظر إليّ!

وسرْتُ يا ليلَ المدينه
أرقرق الآهَ الحزينة
أجُرُّ ساقى المجهده
للسيده
بلا نقودٍ، جائعُ حتى العياءْ
بلا رفيق
كأننى طفلٌ رمتهُ خاطئه
فلم يعره العابرون فى الطريق
حتى الرثاء!
إلى رفاق السيده
أجُرُّ ساقى المجهده
والنورُ حولى فى فرحْ
قوسُ قزحْ

وأحرفٌ مكتوبةٌ من الضياء
"حاتى الجلاء"
وبعضُ ريحٍ هيّنٍ ، بدءُ خريف
تُزيحُ ذَيلَ عقصةٍ مغيّمه
مُهَوَّمه
على كتفْ

من العقيق والصدفْ
تُهفهفُ الثوبَ الشفيفْ
وفارسٌ شدَّ قواماً ، كالمنتصرْ
ذراعهُ ، يرتاحُ فى ذِراع أنثى، كالقمرْ
وفى ذراعى سلة ، فيها ثيابْ!

والناسُ يمضون سراعا
لا يَحْفِلون
أشباحهم تمضى تباعاً
لا ينظرونْ
حتى إذا مرّ الترامْ
بين الزحامْ
لا يفزعونْ
لكننى أخشى الترامْ
كُلُّ غريبٍ ههنا يخشى الترام!

وأقبلتْ سيارةٌ مجنّحه
كأنها صدرُ القدرْ
تقلُّ ناساً يضحكون فى صفاءْ
أسنانُهم بيضاءُ فى لون الضياءْ
رؤوسهُم مرنّحه
وجوهُهُم مجلوّةٌ مثلُ الزّهرْ
كانت بعيداً، ثم مرّت ، واختفت
لعلها الآن أمامَ السيده
ولم أزلْ أجرُّ ساقى المجهده!

والناسُ حولى ساهمونْ
لا يعرفون بعضَهم .. لا يعرفونْ
هذا الكئيبْ
لعله مثلى غريبْ
أليس يعرفُ الكلام؟
يقول لى.. حتى .. سلام!

يا للصديقْ!
يكاد يلعنُ الطريق
ما وجهتهُ؟
ما قصتهُ؟
لو كان فى جيبى نقودًا!
لا. لن أعودْ
لا لن أعودَ ثانياً بلا نقود
يا قاهره!
أيا قباباً متخماتٍ قاعده
يا مئذناتٍ ملحده
يا كافره
أنا هنا لا شيءَ، كالموتى ، كرؤيا عابره

أجرُّ ساقى المجهده
للسيده! للسيده!

ذوفمبر ١٩٥٥

حب فى الظلام

أُحبّكِ؟ عينى تقول أُحبُّكِ
ورنّةُ صوتى تقولْ
وصمتى الطويلْ
وكُلُّ الرفاق الذين رأونى،
قالوا .. أحَبّ!
وأنتِ إلي الآن لا تعلمين!

أُحبُّك .. حين أزفُّ ابتسامى
كعابرِ درب ، يَمُرُّ لأولِ مَرّه
وحين أُسلّمُ ، ثم أمرُّ سريعا
لأدخل حجره
وحين تقولين لى .. إروِ شعرا
فأرويه لا أتلفّتُ ، خوفَ لقاءِ العيونْ
فإن لقاءَ العيونِ على الشعرِ ،
يفتحُ باباً لطيرٍ سجين
أخافُ عليهِ إذا صار حرا
أخاف عليه إذا حطّ فوق يديكِ
فأقصيته عنهما!

ولكننى في المساء أبوحْ
أسير على ردهاتِ السكينه
وأفتح أبواب صدرى
وأطلقُ طيرى
أناجى ضياءَ المدينة
إذا ما تراقصَ تحتَ الجسور
أقول له .. يا ضياءُ ، ارو قلبى فإنى أُحبُ!
اقول له .. يا أنيسَ المراكب والراحلين أجبْ
لماذا يسير المحبُّ وحيدا؟
لماذا تظل ذراعى تَضربُ
فى الشجراتِ بغير ذراعْ؟
ويبُهرنى الضوءُ والظلُّ حتّى
أحسُّ كأنّى بعضُ ظلالٍ ، وبعض ضياء
أحسُّ كأن المدينةَ تدخلُ قلبى
كأن كلاماً يقال، وناساً يسيرون جنبى
فأحكى لهم عن حبيبى

حبيبى من الريف جاءَ
كما جئتُ يوماً ، حبيبى جاءَ
وألقت بنا الريحُ فى الشطّ جوعى عرايا
فأطعمتهُ قطعةً من فؤادى
ومشّطتُ شَعْره
جعلتُ عيونى مرايا
وألبستُهُ حُلُما ذهبياً،
وقلنا نسيرُ

فخيرُ الحياةِ كثير
ويأخُذُ درباً ، وأخذُ دربا
ولكننا فى المسا نتلاقى
فأرنو لوجه حبيبى
ولا أتكلم

حبيبى من الريف جاء
وأحكى لهم عنكِ حتّى
ينامَ على الغربِ وجهُ القمرْ
وتستوطنَ الريحُ قلبَ الشجرْ
وحين أعودُ ، أقول لنفسى
غداً سأقولُ لها كلَّ شىء!

مايو - ١٩٥٧

موعد فى الكهف

لا تسألينى موعدا
لأننا سنلتقى بدون موعدٍ .. غدا
كما التقينا اليومَ .. نلتقى غدا!

الليلُ ساقنى بلا قصدٍ هنا
وجدتُ هذا الكهفَ
لكنْ لم أجد من

مرثية للعمر الجميل



أصدقائي أحدا
دسستُ نفسي بينكم
لكنني أُحسُّ أني لم أزل
مُطاردًا
إني أنا الراعي القديم
من يا ترى يذكرني؟
بعد اختفاء الفارسِ
الشهيدِ ، والشيخ الحكيمَ
من يا ترى يذكرني؟
من بعد أن فقدت
إيماني، وصرت ملحدا
من يا ترى يذكرني؟
ليس سوى الوحش
الذى ينهش صدري،
دون صوت .. أو
صدى!

عيناكِ ملجأى الأخير
أمسح خدى فيهما
منتظراً نهايتى .. في
بقعة الضوء المثير

عيناكِ عشبٌ وندى
أفرش ظلى فيهما
هنيهةً .. ثم أواصل
المسير!
لا تسأليني أن أقولِ في
غدٍ،
ما قلتهُ هذا المساء
لأنني أحاولُ النسيانَ..
يا حبى القصير
أحاول النسيانَ حتى لا
يراني النهار
يعرفني .. يكشفُ عن
وجهى الستارْ

كنت شجاعاً ذات يوم
لكنني أكلتُ من طعام
أعدائى،

فصرتُ مقْعدا
وكنت شاعراً حكيماً ذات
يوم
حتى إذا استطعت أن
أُحمِّل اللفظينِ،
معنى واحدًا
فقدت حكمتى ، وضاع
الشعر منى بددا
وكنت عاشقاً وفّياً ذات
يوم
لكنني أفقد روحى فى
النهار
وأستحيل فى أواخر
الليالى شبحاً
مرتعدا
أسأل نفسى ، عندما
أصحو علي ظلى
وحيداً هامداً
ملُقي بأرض الكهف ،
مكسوراً على أصل الجدار
هل انتهى زماننا؟
كنت أظنّه ابتدا!

عيناك ! يا لِكلمتين لم
تقالا .. أبدا
خانهما التعبيرُ حتى ظلتا
.. كما همُا
راهبتين ، تلبسان
الأسْودَا
تنتظران ليلةَ العرس ..
سدُى!

انتظريني كُلّ ليلةٍ هنا
قد لا أجيء!
وقد أجيء!
قُبلتنا طويلةٌ
وليلُ بؤسنا دفيءٌ!

١٩٦٣

الموت فجأة

حملتُ رقْمَ هاتفى
واسمى ، وعنوانى
حتى إذا سقطتُ فجأةً
تعرفتم علَيّ
وجاء إخوانى!

تـصـــــوّروا لو أنكم لم
تحضروا
ماذا يكون؟!
أظلُّ فى ثلاجـــة الموتى
طوالَ ليلتين
يهتز سلكُ الهاتفِ الباردِ
فى الليل، ويبدأ الرنين
بـلا جـــوابٍ.. مـــرةً ..
ومرتَيْن!

يذهب إنسان إلى أمى ..
وينعانى
أمّى تلك المرأةُ الريفـيـةُ
الحزينة
كيف تسير وحدها فى
هذه المدينه
تحمل عنوانى!
كـيـف سـتـقـضـى ليلَها
بجانبى
فى الردهَة الشـــاملِة
السكينه
تقهرُها وحدتُها
يريحها انفرادُها بحزنها
حيث تظل تستعيد وحدَها
أحزانَها الدفينه
تنسج من دمـوعــهـــا
السوداء أكفانى!

يا ليت أمى وشَمتنى في
اخضرار ساعدى
كيلا أتوه
كيلا أخونَ والدى
كيلا يضيع وجهىَ الأولُ
تحت وجهىَ الثانى!
حين أرى أن الرجـــالَ
والنساءَ يخرجون صامتين
من بعد ما ظلوا أمامى
ساعتين ، ما تبادلنا النظر
ولا تغيرت أمامنا الصور
حين أرى أن الحيـاةَ قد
خَلَتْ من الجنون
ورفَّ فـــوق الكلِّ طائرُ
السكون
أحس أنى مِتُّ فـعـــلاً،
واضطجعت صامتا
أرقب هذا العالم الفانى!

١٩٦٤

لا أحـــد

رأيت نفسى أعبرُ الشارعَ
، عارىَ الجسد
أغضُّ طرفى خَجَـلاً من
عورتى
ثم أمدّهُ لأستجدى التفاتاً
عابرا،
نظرةَ إشـفـاقٍ علىَّ من
أحد
لم أجد!

إذنْ..
لو أننى - لا قدّر اللّهُ ! -
أُصِبْتُ بالجنون
وسِرتُ أبكى عارياً .. بلا
حيَاء
فلن يردَّ واحـــدٌ علىَّ
أطرافَ الرداء
لو أننى - لا قدر الله -
سُجنتُ، ثم عدتُ جائعا
يمنعنى من الســؤالِ
الكبرياء
فلن يردَّ بعضَ جـوعِى
واحدٌ من هؤلاء

هذا الزحامُ .. لا أحد!

١٩٦٤

مرثية لاعب سيرك

فى العالم المملوءِ أخطاءَ
مطالبٌ وحدكَ ألا تُخطئا
لأنَّ جسمكَ النحيلَ
لو مَرَّةً أسرعَ أو أبطأَ
هـوى ، وغـطـى الأرضَ
أشلاءَا!

فى أىِّ ليلةٍ تُرى يقـبـع
ذلك الخطأ
في هـذه الليلة! أو فى
غيرها من الليال
حـين يـغـيـــض في
مـصـابيح المكان نورهُا
وتنطفىء
ويـســـحـب النـاسُ
صياحَهم،
علي مـقـدِمك المفروش
أضواءَا!

مرثية للعمر الجميل



حين تلوح مـثلَ فـارسٍ
يُجيل الطرْفَ فى مدينته
مودّعاً. يطلب ودَّ الناسِ،
فى صمت نبيل
ثم تسـيـر نحـو أوّلِ
الحبال،
مستقيما مومئا
وهم يدقون على إيقاع
خطوك الطبول
ويملأون الملعبَ الواسعَ
ضوضاءَ
ثم يقولون: ابتدىءْ!
فى أى ليلةٍ تُرى يقـبـع
ذلك الخطأ!

حين يصير الجسمُ نهبَ
الخوفِ والمغامره
وتُصبح الأقدامُ والأذرعُ
أحياءً
تمتد وحدها
وتستعيد من قاع المنون
نفسها
كأنَّ حيّاتٍ تلوّتْ،
قططاً توحّشت ، سوداءَ
بيضاءَ
تعـاركتْ وافـترقتْ على
محيطِ الدائره
وأنت تبـدى فنّك المرعبَ
الاءً وألاءَ
تسـتـوقفُ الناسَ أمـامَ
اللحظة المدمره
وأنت فى منازل الموت تلجُ
عابثا مجترئا
وأنت تفْلت الحـبـــال
للحبال
تركتَ ملجأ، وما أدركتَ
بعدُ ملجأ
فـيـجـمـد الرعبُ على
الوجوه لذةً، وإشـفـاقـاً ،
وإصغاءَ
حتى تعود مستقرا هادئاً
ترفع كـفّـيك على رأس
الملأ
فى أى ليلة تُرى يقـبـع
ذلك الخطأ!
ممدّدا تحتك فى الظلمة،
يجـتـر انتظارهُ
الثقيل
كـأنه الوحشُ الخـرافىّ
الذى ما روّضت كفٌّ بشر
فهو جميل!
كأنّهُ الطاووسُ،
جذابٌ كأفعى،
ورشيق كالنِمر!
وهو جليل!
كالأسـد الهـادىء سـاعةَ
الخطر
وهو مخاتلٌ، فيبدو نائماً
بينا يُعـدُّ نفـسـه للوثبة
المستعرة
وهو خفىٌّ لا يُرى
لكنه تحتك يعلك الحجر
منتظرا سقطتكَ المنتظره
فى لحظةٍ تغفلُ فيـها عن
حساب الخطو
أو تفـقـد فـيـهـا حكمـةَ
المبادره
إذ تعرضُ الذكرى!
تغطى عُريها المفاجئا
وحيدةً معتذره
أو يقف الزهو على رأسكَ
طيراً
شارباً ممتلئا!
منتشياً بالصمتِ، مذهولا
عن الأرجوحةِ المنحدره
حين تدور الدائرة!
تنبض تحـتـك الحـبـالُ
مثلما أنبضَ رامٍ وترَه
تنغـرس الصـرخـةُ فى
الليل،
كما طوّح لصٌ خنجره
حين تدور الدائره!
يرتبك الضـوءُ على
الجسم المهيض المرتطم
على الذراعِ المتـهـدل
الكسيرِ والقدمْ
وتبتسم!
كأنّما عرفتَ أشياءً
وصدّقت النبأ!

١٩٦٦

مرثية للعمر الجميل

(فى ذكرى عبد الناصر)

هذه أخرُ الأرض!
لم يبقَ إلا الفراق
سأسوّى هنَالَكَ قبرا
وأجعل شاهده مِزقةً من لوائكَ
ثم أقول سلاما!!
زمن الغزوات مضى ، والرفاق
ذهبوا ، ورجعنا يتامى
هل سوى زهرتين
أضمهما فوق قبرك،
ثم أمزق عن قدمَىَّ الوثاق
إننى قد تبعتك من أولِ الحلمَ،
من أول اليأس
حتى نهايته،
ووفيت الذماما
ورحلتُ وراءك من مستحيل إلى مستحيل
لم أكنْ أشتهى أن أرى لونَ عينيك،
أو أن أُميط
اللثاما
كنت أمشى وراء دمى
فأرى مدناً تتلألأ مثل البراعم،
حيث يغيم المدى
ويضيع الصهيل
والحصونَ تساقَطُ حولى،
وأصرخ في الناس! يوم
بيوم،
وقُرطبةُ الملتقى والعناق
آه! هل يخدع الدمُ صاحبَهُ،
هل تكون الدماءُ التى عَشِقَتْك حراما!
تلك غرناطةُ سقطت!
ورأيتكَ تسقطُ دون جراح،
كما يسقط النجمُ دونَ احتراق!
فحملتك كالطفل بين يدىَّ وهرولتُ،
أُكرمُ أيامنا أن
تدوس عليها الخيول
وتسللتُ عبر المدينة حتى
وصلت إلى البحر،
كهلاً يسير
بجثة صاحبه،
فى ختام السباق!

مَن تُرى يحمل الآن عبءَ الهزيمة فينا
المغنى الذى طاف يبحث للحلم عن جسدٍ يرتديه
أم هو الملكُ المُدَّعى أن
حلمَ المغنى تجسَّد فيه
هل خدُعتُ بملكك حتى
حسبتك صاحبى المنتظَرْ
أم خدُعْتَ بأغنيتى،
وانتظرتَ الذى وعدتُكَ به
ثم لم تنتصر
أم خُدعْنا معاً بسرابِ الزمان الجميل؟!

كان بيتى بقرطبةٍ،
والمساءُ بساطٌ
وقلبىَ إبريقُ خمرٍ،
وبين يدىَّ النجوم
صاح بى صائحٌ: لا تصدِّق!
ولكننى كنتُ أضرب أوتارَ قيثارتى،
باحثا عن قرارة صوت قديم
لم أكن بالمصدِّق ، أو بالمُكذِّب،
كنت أغنى ، وكان الندامى
يملأون السماء رضى وابتساما!
والسماء صحارى،
وظهر مدينتنا صهوةٌ،
والطريق
من القدس للقادسية جدٌ طويل
قلتَ لى:
كيف نمضى بغير دليل
قلتُ:
هاكَ المدينةَ تحتكَ،
فانظر وجوهَ سلاطينها الغابرين!،
معلقةً فوق أبوابها ،
واتق الله فينا!
كنتُ أحلمُ حينئذ،
كنتُ في قلعةٍ من قلاع المدينةِ مُلقى سجينا
كنتُ أكتب مظلمةً،
وأراقبُ موكبك الذهبىَّ



مرثية للعمر الجميل

فتأخذنى نشوةٌ، وأمزق مظلمتى،
ثم أكتب فيك قصيده

آه يا سيدى!
كم عطشنا إلى زمن يأخذ القلبَ،
قلنا لك اصنع كما تشتهى،
وأعِدْ للمدينة لؤلؤة العدل،
لؤلؤةَ المستحيل الفريده
صاح بى صائحٌ لا تبايع!
ولكننى كنت أضربُ أوتارَ قيثارتى،
باحثاً عن قرارة صوت قديم!
لم أكن أتحدثُ عن ملِكٍ،
كنت أبحث عن رجل،
أخبرَ القلبُ أن قيامته أوشكت.
كيف أعرف أن الذى بايعته المدينةُ،

ليس الذى وَعَدَتْنا السماء؟!
والمساءُ خلاء
وأهلُ المدينةِ غرقى
يموتون تحتَ المجاعه
ويصيحون فوق المآذن
أن الحوانيتَ مغلقةٌ
وصلاة الجماعه
باطلةٌ ، والفرنجة قادمةٌ،
فالنجاء النجاء!
ووقفتُ على شرفات المدينة أشهدها،
وهى تشحبُ بين يدىَّ كطفل،
ويختلط الرهَجُ المتصاعدُ حول مساجِدها
بالبكاء
وأنا العاشقُ المستحثُّ قوافىَّ من يوم أن وُلدتُ،
تهتُ فيها ، وضاع دليلى
يا تُرى هل هو الموتُ؟
هل هو ميلادها الحقُّ؟
من يستطيع الشهاده
أنا لا!
لم أكن شاهداً أبداً
إننى قاتلٌ أو قتيل!
مُتُّ عشرين موتاً،
وأهلكتُ عشرين عمراً
وآخيتُ روحَ الفصول
تتوارى عصوركم وأظل

أغنّى لمن سوف يأتى،
فترجعُ قرطبةٌ وتجوز الشفاعه
صاح بى صائحٌ: انج أنتَ!
ولكننى كنتُ فى دمِ قرطبةٍ أتمزق،
عبرَ المخاض الأليم
كنت أضرب أوتار قيثارتى،
باحثا عن قِرارة صوتٍ قديم
صحتَ بى أنتَ..
هل كنتَ أنتَ الذى انتظرته المدينة،
هل كنتَ أنت؟!
آه! لا تسألونى جواباً،
أنا لم أكن شاهداً أبداً
إننى قاتلٌ أو قتيل
وأنا طالبُ الدم،
طالبُ لؤلؤةِ المستحيل
كان بيتى بقرطبةٍ
بعتُ قيثارتى ، ثم جزت المضيق
قاصداً مكةً ، والطريق
رائع .. كنتُ وحدى
وكانت بلادى دليلى
وكان محمدُ فوق المآذن
يمسك طرف الهلال
وينير سبيلى
ويوقف خيل الفرنجة
يمسخها شجرا أخضراً فى التلال!
إننى أحلم الآنَ
بيتى ، كان بغرناطةٍ،

بعتُ قيثارتى ، واشتريت طعاما
ورحلت إلى بلدٍ لست أدرى اسمها،
جعتُ فيها
وانضممتُ لطائفةِ الفقراء بها،
واتخذتُ إماماً
هل هو الوحى؟
أم أنه الرأى يا سيدى والمكيدة
هل أمرنا بأن نرفع السيف؟
أم نعطىَ الخدَّ؟
هل نغصبُ الملكَ؟ أم نتفرقُ فى الصحراء؟!
ولقيتك . أنتَ الذى قلت لى:
عد لغرناطةٍ ، وادعُ أهلَ الجزيرة أن يتبعونى،
وأحىِ العقيده!
إننى أحلم الآنَ.
لم تأتِ
بل جاء جيشُ الفرنجةِ
فاحتملونا إلى البحر نبكى على الملك.
لا. لست أبكى على الملك،
لكنْ على عُمرٍ ضائعٍ لم يكن غيرَ وهمٍ جميل!
فوداعاً هنا يا أميرى!
أن لى أن أعود لقيثارتى،
وأواصل ملحمتى وعبورى
تلك غرناطةٌ تختفى
ويلف الضبابُ مآذنَها
وتغطى المياه سقائنها
وتعود إلى قبركَ الملكىِّ بها،
وأعود إلى قدرى ومصيرى
من تُرى يعلم الآن فى أى أرض أموتُ؟
وفى أىِّ أرض يكون نشورى؟
إننى ضائعٌ فى البلاد
ضائعٌ بين تاريخى المستحيل،
وتاريخىَ المستعاد
حاملٌ فى دمى نكبتى
حاملٌ خطأى وسقوطى
هل تُرى أتذكر صوتى القديمَ،
فيبعثنى الله من تحت هذا الرماد
أم أغيب كما غبتَ أنتَ،
وتسقط غرناطةٌ فى المحيطِ!

سبتمبر ١٩٧١

اغتيال

إننى قاتلهُ!
أفرغت فيه عشرَ طلقاتٍ،
ترىُ كيف يحس الدمُ هذا المطرَ الناريَّ
ينهال فجائياً عليه ، وهو يحلم؟!
ربما داخلَة قبل مجيئى ،
ذلك الخوفُ الغريزىُّ،
فنحّاه ، وألقى فى المكان
نظرةً ، فانتبه الحراسُ،
فامتد على جبهته بردُ الأمان!
ثم دوّت طلقتى الأولى،
رأيت الحرسَ المذعورَ يجرى
ورأيت الفندق المأهول يخلو من سوانا.
فكأنى خفت من نفسى،
وأطلقتُ ، وأطلقتُ عليه
وهو مشدود إلى زاوية النار،
كما لو أنه قد وطّن النفس على استقبالها حين تدمدم
لم يكن يهرب منى.
كان قد أصبح مشدوداً بخيط غير مرئىٍّ
إلى موتٍ مُحتَّم
فأدار الجسد الصامت نحوى
يتقاضانى الذى يكفيه من حقدى،
إلى أن يعرف الراحةَ من هذا اللقاء المتهجم.
آه ما بين ارتجاف الوجه قبل الطلق،
حتى تستقرَّ النارُ فى اللحم،
تُرىَ أىُّ حديثٍ متلعثمٍ



مرثية للعمر الجميل

كان يجرى بيننا؟
هل قال لى: من أنت؟!
كانت أغنياتٌ من بلادى
وقتها تلمع فى ذاكرتى
والمطر النارىٌّ يغلو
ويجمجم
مزهراً فى صخرة
الجسم المعادى
واصلاً بين ارتعاشات
الدم الأعجم فيه
وارتعاشات الزنادِ
عاقداً ما بيننا صلحاً
نهائياً
كأنى كنتُ وحشاً حينما
انهرتُ عليه
شارباً من دمه كأساً
كأنى كنت ظمآن إلى
شىءٍ حقيقىٍّ كهذا الجرح
فاسترضعتُه
والموتُ يلتفُّ علينا ..
ويخيِّم!

من أنا حقًّا؟
تُرى هل كان عدلاً
أننى لم أعطه ردَّ السؤالْ
أو لمْ ندخل شريكيْنِ
معاً؟
هل كان من حقِّى فى هذا
النزالْ
أن أرى وجه غريمى
دون أن أجعله يشهد
وجهى؟!
كان جلاداً!
وقد جاء بهذا الوجه
لكنى دخلت البهو بالوجه
الملثم
وهو حقًّا يستحق الموتَ!
لكنَّ تمام العدل أن
أُشهده أنى ولىُّ الدم،
أنى الشفرة الأخرى على
خنجره الدامي المسمَّم
ربما كان إذا جاوبته
قاومَ،
أو فرَّ،
أو استنجدَ،
أو ناشدنى معترفا
بالذنب،
أن أمنحه مغفرتى.
لكنه أومأ لى إيماءةً
غامضةً
ثم مضى محتميا بالموتِ
، محفوفاً بأصوات تنادى
وأنا أهوى ، وأهوى
ساقطاً فى زمنٍ يسبق
هذا الوقتَ.
موصولا بشىء يتحطم؟

آه يا حبى الذى لا يتكلم!
جئتنى قبل زمانى!
ثم أخلفتَ مواعيدكَ حتى
كدت أهرم

لم أصدِّق أنها منحتنى
كلَّ شىءٍ مرةً واحدةً
أنزلها سائقها،
فانفلتت داخلةً
ترفل فى نبلٍ وديع
وتعرّت مثلما تفعل لو
كانت تعرَّت وحدها
كان الربيع
زغباً فى الأرض،
والأصواتُ تأتى بعد أن
تفقدَ معناها
وضوءُ الشمسِ يأتى من
زجاج
ثم ينحلُّ ويعطى جسمهَا
بُقعاً طيفيَّةً تهرب منى
كلما لامستها،
حتى إذا قلت لها: من
أنتِ؟ فَرَّت
دون أن تترك لى حتى
اسمهَا!

آه!عشرون ربيعا
وأنا أنتظر الخطوَ الذى
يهبط فى رفق
وأعتلُّ وأحلُم
وأنا أُمسك فى جلدىَ من
ملمسها

ما تترك الأيام للعاشق،
أعدو خلف ما يهرب من صورتها
وأصدُّ النومَ والنسيانَ عنها وأجوع
وأنا أطوى بلادَ اللّه،
لا أملك إلا وردةً حمراءَ.
فوق الجسر قال المخبرُ السريُّ: من أنت؟
أجبت المخبرَ السريَّ: مُغرم!
هل ترى مرّت؟
فلم يدرك وأقصانى عن الجسر
دخلت البهوَ،
كان المخبرُ السريُّ يعدو
فقذفت الوردة الحمراء
صارت طلقةً
صارت حريقاً
وهمو يعدون خلفى
وأنا ألهث إعياءً
وأذوى،
وأضيع!

كانت المرفأُ داراً للجميع
قلت فلأعْطِ النهارَ اسماً،
وأعطى الليلَ إسما
وجعلتُ القلبَ قلبين،
تعلمت الذى يجعل من وجهىَ ترياقا وسُمّا
وتعلمت كلاماً من لغات الأرض،
أستهوى الغريبات به ليلاً
وأصطادُ الدموع!
صـرتُ إن غنَّيتُ فى الأسواق طارت نحْوىَ الأشياءُ
أو أو مأتُ فى الملهى إلى غانيةٍ
صارت على مائدتى جاريةً
أو .. أوقعت بى شرطةُ المرفأ عادت
دون أن تدرك إلاّ شبحاً ليس يسمّى!
ما الذى أوقعنى فى هذه المرة؟
هل دلَّت علىَّ الخمرُ
أم بائعة الزهر
أم انهار قناعى بغتةً
وانفضح السِّرُ المنيعُ!
كلهم كانوا خصومى،
البهْوَ، والحيطان،
والمرمرُ، والحراسُ،
والأمنُ الذى فى أعين النسوة والأطفال،
كانوا يتحاشوْن قدومى
كلهم فى أُلفةٍ صامتةٍ تشملهم
كانوا يجيئون ويمضون إلى أن يلمحونى
فيصيبَ الذعرُ ما عُلِّقَ فى أفواههم من كلمات
ويديروا النظرات
قلت: كم قنبلةٍ تكفى لكى تهدم هذا العالمَ الفاسدَ
واستضحكت فى نفسى لهذا الخاطر الشريرِ،
كم ألف سَنه!
سوف تمضى، قبل أن تسترجعَ الأرضُ بنيها
وتعودَ الأزمنةُ!
قال لى: من أنت؟
كانت أغنيات من بلادى
وقتها تلمع فى ذاكرتى،
والمطرُ النارىُّ يعلو ويجمجم
مزهراً فى صخرة الجسم المعادى
واصلاً بين ارتعاشات الدم الأعجم فيه
وارتعاشات الزنادِ
عاقداً ما بيننا صلحا نهائياً،
كأنىَّ كنتُ وحشا حينما انهرت عليهِ
شارباً من دمه كأسا،
كأنى كنت ظمآنَ إلى شىءٍ حقيقى كهذا الجرحِ
فاسترضعته،
والموتُ يلتفُّ علينا .. ويخيِّم!

من أنا حقا؟ تُرى هل كان يدرى،
أنه ألقى سؤالا خطرا
أنه، لو لم أُجبْ، يوشك أنْ يهزمنى
يوشك أن يرجع لى منتصرا!

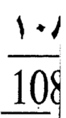
١٩٧١

مرثية للعمر الجميل

السفر

(إلى وحيد النقاش)

كم تمنيتُ لو أننى يا حبيبى
قد نهيتكَ عن هذه الكأس،
أوصدتُ دونك هذا الجمال
ألترامُ الذى يقتفى خطواتكَ،
والهمجُ المحدقُون بقلبكَ،
والمبتغى ، والضلال
كم تمنيتُ لو أننى قد نهيتك عن هذه الابتسامةْ،
لونهيتك عن أن تُصيخَ إلى هذه الاستغاثة،
وهْيَ تمدُّ إليك الظلال
وتضمُّك بين جناحينِ من خضرةٍ
بين ثديينِ من ولَهٍ وأمومه
وتقودك حيث تَرى ما تَرى
فتنوِّر عينيك خضرةُ شيءٍ،
وتمسح خديك من زغب الكائنات نعومه
فتغدُّ وأنت هنا بيننا
فكأنك سوف تمد يداً،
وستقطف وَرداً،
وتغسل وجهَكَ فى نبع ماءٍ قريبٍ
كم تمنيتُ لو أننى يا حبيبى
قد صرختُ وراءكَ:
يا أيها الراحلُ المتعجلُ ألق الرحالْ
بُرهةً
واملأ العينَ مما يحيط بنا من قذى ودمامه!
إنهم يأكلون لحومَ الصغار،
ويخترعون مشانقَ للروح تستلُّها
ويظل القتيلُ يعيش ،
ويغشى المقاهى،
ويعشق زوجتهَ ، وينامُ
ويكتُبُ في جاره للمباحث نثراً وشعراً
وفى عينه جثث الأصدقاء،
وفى فمه الكلمات القديمة!
إنهم ينشئون مدائنَ فوق الهزيمه
إنهم يَعدُون بأزمنةٍ من خرابٍ ويأسٍ
ويتَّخذونَ لها حرسا وحكومه!
فانتبه!
قد شربتَ كثيراً ،
وأدمنت طولَ السهرِ
واخلطْ الكأسَ تعلقْ بقلبك من زمن القبح تعويذَةٌ
تستعيدك عند الخطر
وتراوَح على العتبات كما علمتنا الليال
نلتقى مُزمعين الترحُّلَ،
نأخذ عُدَّتنا من عُقارٍ
ونلبس أقنعةً ، ونحوم على اللحظات الحميمه
ونصيرُ كأنْ قَدْ وصلْنا
فننهار فوق التماثيل نلمثها
ونمزِّق أوجهنا توبةً وندامه
ثم يدركنا عقلُنا بعد حين
فنُصلح هيئتنا ، ونَقُصُّ جناحَ الخيال
ونعود إلى أهلنا ،
فلماذا شربت الشرابَ نقيًا ، وماذا رأيت؟
ولماذا رجعنا ، وأوغلتَ أنت؟!



إننى أدرك الآن ماذا
جرى لكَ،
أشهدك الآن مستسلماً
لاكتشافكَ،
منتقلا خلف وجهك فى
النبع،
مستغرقا فى الوسامه،
يتنزّل حولك زهْر
وتصعد أغنيةٌ
وتطير يمامه
فترقُ .. ترقُ .. إلى أن
تعانق وجهك فى لحظةٍ
ثم تصحو لنا صارخاً
فإذا نحن فى الطرقات
نخلّص أقدامنا
ونطيل الحذر!
استرح يا طبيبى
إن دائى الإقامه
ودوائى السفر!

يونية ١٩٧١

بطالة

أنا، والثورةُ العربيةُ
نبحث عن عملٍ فى
شوارع باريسَ
نبحث عن غرفةٍ
نتسكع فى شمس ابريلَ
إن زماناً مضى
وزماناً يجيء!
قلت للثورة العربية:
لابد أن ترجعى أنتِ
أما أنا
فأنا هالكٌ
تحت هذا الرذاذِ الدفيءِ!

أبريل ١٩٧٤

جيرنيكا
أو
الساعة الخامسة

خطبة لوسياس الأخيرة:
كان لوسياس على
سجادةِ البهو قتيلاً
هذه خطبتهُ الأولى
التى توّج فيها بامتشاق
السيف أغنيّاته للحقِّ
لكن بعد أن فاتَ الأوانْ
سقط السيفُ من الكفِّ
التى كمْ رفرفَتْ
فوق رؤوس الناسِ
بالحكمة!
فى الستينَ يا لوسياس
لن تُحسن تلك المهنة
الأخرى
ولو صرتَ اشتراكيا
وقاسمتَ أرقّاءَ أثينا
الخبزَ والخمرَ
وهل كنتَ أخذتَ القصرَ
بالسيفِ
لكى تمنَعه بالسيفِ؟
لا بأس إذن
أن يقتلَ الجندُ خطيباً
تحت سقف البرلمانْ!

بحارة ماجلان:
كانت الشمسُ التى
تلفحنا فوق مدار
السرطانْ
زهرةً مقرورةً
فَوْقَ مدارِ الجدْىِ

ليست هذه الأرضُ إذنْ
تفّاحةً
بل صخرةٌ تفلت منا
فى التقاويم التى لم
نكتشف إيقاعها الصعبَ
فمن يوقفُ هذا الدورانْ
ساعةً
ندفن ماجلاّن فيها
ونشمُّ الريحَ، هل تحملُ
طعمَ الشاطىء الآخر؟
كم تبعدُ شيلى عن
نيويورك
وعن موسكو؟
وكم قبرٍ من الساحل
للساحل؟
كم ميلٍ ثرى بين
الكلاشنكوف والأيدى
وكم يبعُد مبنى البرلمانْ
عن سلاحِ الطيرانْ؟!

بابلو نيرودا:
ها هو الثورُ الخرافىُّ
يقوم الآنَ من لوحات
بيكاسو



مرثية للعمر الجميل

ومن أشعار لوركا
بينما أصبحتَ شيخاً
عاجزاً عن أن ترى
روعةَ الوحشيةِ البكرَ
وتلقاه بذاتِ العنفوانْ
في الثلاثين التي لم
تتكررْ أبداً، كنت تناديهِ
وتغويه بزخّات السهام
الحمر أن يأتي،
وتعطيه الأمانْ
واقفاً في ليلِ غُرناطةَ
بالجيتارِ.
أطلقتَ رياحينَ
الشبابيكِ
وأيقظتَ عصافيرَ
الكتدرائية الخضراء
في تلك الثلاثين التي لم
تتكررا!

مَن يُغنّيكَ النشيدَ
الأمميّ الآنَ
مَن يدنيكَ من أرضِ
الهنودِ الحُمرِ
مِن رائحةِ النّتراتِ
والخبزِ ومن ليلِ المراعي
لتشمَّ النارَ في العشبِ
الشتائيِّ
ومن يعطيكَ أسماءَ الذين
استشهدوا قبلَكَ؟
في الستين يأتي الثورُ
في هيئته العصرية النكراءِ
في حُلّته الصفراءِ يأتي.
بينما أنتَ هنا وحدَكَ
ملْقى في فراش المرضِ
الملعون
ماذا؟
قد تأخرتَ كثيراً أيها
الثورُ الخرافيّ
تأخرتَ كثيرا
أيها الثورُ الجبانْ!

المشهد الأخير من فيلم
:Z
كان نُوابُ الأقاليم
يَشُدُّونَ على الأعينِ ظلَّ
القبّعاتِ
السودِ في خوفٍ فكاهيّ
وينسلون في الليل
فرادى.
تلك سياراتهم مذعورةً
تمرقُ كالفيرانِ
في مُنعَطَفِ الوادي الذي
يمتدُّ مثلَ الأفعوانْ
والرئيسُ الاشتراكيُّ على
سجّادةِ البهو
بنظارته، شيخٌ وحيدٌ
هجرتْهُ هيبةُ المنصب
والحراسُ قتلى حولَهُ
والدّمُ مازال طريًّا.
وجنودُ الانقلابِ الجامدو
الأوجه
يُلقُون على جثته القبضَ
ويصطفون كالأعمدةِ
الجوفاءِ في البهوِ
ولن تمضيَ سوى بضعة
أيام
وتأتي فرقُ التنظيف كي
تغسل هذا الدمَ بالماءِ
وتمحو من على الجدران
آثار الدخانْ!

نوفمبر ١٩٧٣

مرثية لكارل ماركس

كيف تشتعلُ الثورةُ الآنَ
من غير ثرثرةٍ في المقاهي
وكيف تكون البناياتُ
أعلى من المقصلة!

الفضاءُ اختفى
والمكانُ له الآن سبعةُ
أزمنةٍ
والنهاراتُ أقصرُ مما
يحدِّثُ عنها العجائزُ
والحافلاتُ تسدُّ طريقَ
مواكبنا المقبله

ولكَ الآنَ أن تستريحَ
فــإن المقــاصلَ صــارت مطابخَ آليةً
والتــمــاثيلُ يُلقى لهــا بالنقودِ
فتُمسك أعضاءها وتبولُ نبيذاً!
تُرى،
كيف تشتعل الثورة الآنَ في هذه الجنَّةِ المهزله!
كـان لى ذات يومٍ قميصٌ من القطن
ألبسه أنا والريحُ
كانت سماءٌ تدغدغ ظهرى
وشمسٌ تلاعبنى بالمرايا
ولى - كـان - أن أجــرَحَ الأرض باسمى
وأشــهــدَ عــبــر رؤوس النخيلْ
منزلاً وصبايا
يرطِّبنَ بالماءِ باحتَهُ
ويهيئْنَ آلةَ عرس
تعاودنى ، بعد أن تختفى الشمسُ، أصداؤه
متقطعةً في الحقولْ
كان لى أصدقاءُ كثيرونَ
مــاتوا ، أو انتــحـروا فى الصبّا
أو لعلى أنا الميت الذاكــرُ الآن أوجههَم
تتعانق راضيةً فى حدائق أيامنا
بينما أتقلَّب تحت دخــانٍ ثقيلْ!
كيف تجتمعُ الأزمنه
بينما هى تهرب من يدنا
ثم تســقط فى خــارج الأمكنه!

أغنية لقاهرة

صنْتُ نفسى عـمـا يدنِّس نُفسى
وترفَّعتُ عن جداً كُلِّ جِبْسِ البحترى
اخــتــلافُ النهــارِ والليلِ يُنسى
اذكرا لى الصبّا وأيامَ أُنس شوقى

هذه ريحُها . كأنَّ رحيلى كان حلماً،
وعودتى اليومَ صحوى
هذا النهارُ نهارى
وهذه الشمسُ شمسى!
شجرٌ فى دمى يجيشُ،
صـبـاحـاتُ خـريـف من أولِ العمر
مغسولةٌ بطلٍّ
ومنقوطةٌ بسربٍ من الطير، وآس
فى ألضفتين ، وورس
ووجوهٌ تتابعتْ فى مدَاراتها ، تُنادى،
أناديها
ولكنها تواصلُ مـعـراجـهَـا القصيَّ وتذوى
بين الأسى ، والتأسّى
علّلانى بوقفةٍ!
(هنا كان حسن فؤاد)
كان يسخـو على السـجونِ
بأيَّامهِ الجميلة،
يعطى الوجـوهَ سَـمـتـاً وأسماءً،
ويعطى الأشياءَ خبزاً وماءً
ويردُّ القضاءَ للناس، يبنيه منزلاً،
ويشـيـع الدفءَ فـيــهِ ، والألفةَ الخضراءَ
وله الطمىُ ، والجنائنُ ، والنيلُ،
له الفـجـرُ ، والشـوارع، والعيدُ،
له مـــولُد النبّى ، وشَمُّ النسيم،
ينهَلُ منهـــا ، ويمنحُ البُسَطاءَ.

(وهنا كان صلاح جاهين)
ذلك الطفلُ!
كـان يمشى بكفَّـيــه فى المدينة والقاموس
تنهض من موتها الكلماتُ
وتستعيدُ صباها
كلماتٌ، هى البواكير من كل نُطفة،
وهِى الوردةُ أولى الأشياءِ ، أولى الأغانى
كلماتٌ من المدينة،
من تحتِ ســـورِها ، شرُفاتُ
شُرفاتٌ تزينتْ يومَ أن جاءَ،
نساءٌ أسلمنه قلعة الروحَ،
وأطفالٌ حواليه ، صبيةٌ وبناتُ
ذلك الطفلُ!



مرثية للعمر الجميل

كيف ماتَ؟
رأى الكلمةَ اللعينةَ تنسلُّ من القاموس للحُلم
فاستراحَ إلى الصمتِ،
وأطفالٌ آخرون غُواةٌ
طلبوا الموتَ فى الصباح ، وماتوا!
شجرٌ فى دمى يجيشُ
نسيمٌ من آخريات الليالى
فيه شمسٌ زرقاءُ، فُلٌّ قديمٌ
لم يزل فى دمى يفوحُ،
وكنّا
أنا والقاهرةُ الوجةَ والمرايا
خلعنا أشباهنا.
ودخلنا الزمانَ نصبحُ فى عمرنا الجميل ونمسى
علّلانى بوقفة!
(هنا كانت قهوة عبد اللهِ ، ومتحف الفن
الحديث ، وإيزافيتش، ودار الأوبرا..)
وهنا كانت ليلتى ، وسريرى
دهشتى الأولى ، واعترتنى موسيقى
اعترانى منها بكاءٌ
وكانت
تلُمّ ما فَرّطَته منّى يداها
وتنهلّ فوق جذعى رؤاها
كنتُ وحدى،
وكان ثمّةَ موسيقى تنتهى
وأنا بين برزخ ، وعبور
وغيبةٍ ، وحضُور
زمنٌ يلتقى منازله الأولى،
فلا يدرك منها إلا طلولاً ، طلولا
أتراني بادلتُ حلماً بحلم
ووصلتُ اغترابَ يوم بأمسِ؟
يا رفيقيّ! بصّراني
هل مدينةُ عادِ
وعليها دمٌ حميمٌ ينادى
والموت يعصف عصفا؟!
نهرٌ مهانٌ
وأيامٌ دخانٌ
وسماءٌ مرشوقة بالأكاذيبِ،
والملوك طغاةٌ
يمشون فى الناس خسْفَا
يا رفيقيّ!
فانشرا على البّلاد قميصى
وأديرا على المنازل كأسى
"وطنى!
ما شغلتُ عنه"،
وما بعت دماءً
"صنت نفسى
عما يدنّس نفسى"
فاكشفى هذه السحابةَ عن وجهك النّقى،
أنا العاشق المقيمُ،
مُغنيك!
حملتُ الاسمَ العظيمَ،
ولم أرحل سوى فيكِ،
فهل آن أن نفيءَ لظلٍّ
ونجلى بعد لَبس؟
أصدقائى هموهَمو،
وسواهم كما علمتِ،
ولن أمزجَ الطهورَ برِجس
ويدى فى يد التى خَبأتنَى فى صدرها
وبنتْ لى
من سرّها فى المنافى قصراً
وأورت سنانى
ونوّرت لىَ حبسى
وجهها مُقبلٌ،
رفيفُ يمام
والنجمتانِ من الحزن اخضلتا بغمام
ويداها ممدودتان تقرآن جبينى
وتأخذان برأسى
وجهها مُقبلٌ
أرى الأرض تمشى فى سماءٍ قريبةٍ
وعليها من كل ما أخرجته حشاها أممٌ تمشى،
كما يكونُ إذا أمطرت سماء،
فهزّت أرضاً،
ونّورت الأفق، وأبقت على الغصون نداها
وكأن النشيد يقبلُ من صمتٍ،
ويهتزُّ ناحلا،
ثم يعلو على الشفاه ، ويعلو
بعد ارتجافٍ وهمسِ

يا رفيقيّ!
فانشرا على البلاد قميصى
وأدير علي المنازل كأسى
وأديرا على المنازل كأسى!

القاهرة ١٩٨٧/٩/١٨

حجازي: من الالتزام الثوري إلى مغامرة الحداثة

د. ماهر شفيق فريد

النموذج الذى يبرز من شعر أحمد عبد المعطى حجازى الباكر - كما كتب الشاعر ذاته عن تجربته الشعرية - هو نموذج الثورى والغريب. فرؤياه هى رؤيا الثورة الأبدية، وشعوره بالاغتراب عن المدينة التى جاءها من الريف، وإيمانه بالاشتراكية، وإحساسه باستلاب الإنسان فى المجتمع الرأسمالى الحديث، كلها تضفى على هذا الحس بالاغتراب بعدا فكريا وثراء عقليا.

فى قصيدة "العام السادس عشر"، وهى شهادة ميلاد الشاعر، نلمح تصورا رومانتيكيا لدور الشاعر، وكأننا مع بيرون أو كيتس :

كان حلمى أن أظل الليل ساهر
جنب قنينة خمر
تاركا شعرى مهدول الخصل
مطلقا فكرى فى كل السبل
أتلقى الوحى من شيطان شعرى
وعلى خدى دمعة
وعلى مكتب الصامت شمعة
ترسم الظل على وجهى الكئيب
وهى تذوى فى اللهب

وفى "الطريق إلى السيدة" ينفجر سخط الشاعر على المدينة فى عبارات حادة :

يا قاهرة !
أيا قبابا متخمات قاعدة
يا مئذنات ملحدة
يا كافرة

ويتمكن - حتى فى هذه المرحلة الباكرة - من كتابة أبيات لا تنسى:

يا أيها الطفل الذى ما زال عند العاشرة
لكن عينيه تجولتا كثيرا فى الزمن
"لمن تغنى؟"

والواقع أن حجازى - كما كتب الدكتور لويس عوض عن ديوانه الأول - أشبه بكيتس فى ثرائه الحسى، وقدرته على مزج الألوان والروائح والأصباغ. انظر إلى ختام "مقتل صبى":

وعندما ألقوه فى سيارة بيضاء
حامت على مكانه المخضوب بالدماء
ذبابة خضراء !!

و"المخدع" من الشعر الحسى الصداح، كبعض قصائد إلياس أبو شبكة ونزار قبانى، وهو ليس شعرا ذا بال. فالمباشرة فى معالجة الجنس ليست أقل سوءا من المباشرة فى معالجة السياسة.

ويكتب حجازى شعرا قصيصا أشبه بالمواويل (البالاد) كما فى قصة "الأميرة والفتى الذى يكلم المساء" و"مذبحة القلعة" وتنتهى هذه الأخيرة بالبيتين الجميلين :

وحصانا يهبط القلعة وحده
مطرقا يمضغ فى صمت حزين

إن بعض أبيات حجازى تمكث فى الذاكرة ولا يمكن أن تبرحها: لأنها نموذج للتلاؤم الكامل بين ما يريد أن يقوله وطريقة قوله. وهكذا يجد الإنسان نفسه أحيانا

يترنم، ربما بعد أن نسى اسم الشاعر، بأبيات من نوع "أحببت العالم ذات مساء" (ميلاد الكلمات) أو "بالأمس طائر الغرام زارني" (حلم ليلة فارغة) أو "غداً سأقول لها كل شئ" "حب فى الظلام" أو "سميت جبتى يومها عفة" (العيون).

والشاعر ذو خيال تاريخى يتنقل بين القاهرة ودمشق وبغداد وبيروت وأوراس وغرناطة، ويفلح فى أن يرسم لها صورا معبرة من نوع:

بغداد درب صامت، وقبة على ضريح
ذبابة فى الصيف، لا يهزها تيار ريح
نهر مضت عليه أعوام طوال لم يفض
وأغنيات محزنة
الحزن فيها راكد لا ينتفض
"بغداد والموت"

ويعبر الشاعر عن فرحته بلعبته الجديدة : الكلمات، تلك اللعبة التى لن تلبث آن تغدو أهم ما فى حياته بل علة وجوده:

أنا أصغر فرسان الكلمة
لكنى سوف أزاحم من علمنى لعب السيف
من علمنى تلوين الحرف
"دفاع عن الكلمة"

وفى "رسالة إلى مدينة مجهولة" يرسم الشاعر صورة مدينة من مدننا الكبرى، ولكنها فى الوقت ذاته - ذات أبعاد أسطورية، وكأنها خارجة من بعض صفحات ألف ليلة وليلة:

رسوت فى مدينة من الزجاج والحجر
الصيف فيها خالد ما بعده فصول
بحثت فيها عن حديقة فلم أجد لها أثر
وأهلها تحت اللهيب والغبار صامتون
ودائما على سفر

ويدرك الشاعر قوة كلماته وما فيها من طاقة فى قصيدة "العيون" ويختمها بقوله :

لو أننى أفصحت عما فى العيون
عريت قوما من ثيابهم !
لو أننى جسدتها قولا سحابات الظنون
لأغلق الناس العيون
لهول ما يشاهدون !

هذا هو ديوان "مدينة بلا قلب" الذى صدّره رجاء النقاش بدراسة ضافية فى مثل أهمية مقدمة بدر الديب لديوان صلاح عبد الصبور "الناس فى بلادى". ولحجازى غير هذا الديوان "لم يبق إلا الإعتراف" "آوراس" "مرثية للعمر الجميل" وقد جمعت كلها فى "ديوان أحمد عبد المعطى حجازى"، فضلا عن "أشجار الأسمنت" و"كائنات مملكة الليل" و"قصائد مختارة" بتقديم عابد خازندار.

فى ديوان "لم يبق إلا الإعتراف" تعمق تجربة الشاعر وينضاف إليها البعد القومى أو هو - على الأصح - يزداد بروزا، بعد أن كانت تجربة الريفى فى المدينة هى محور الديوان الأول. ومنذ أول أبيات فى هذا الديوان، قصيدة "الدم والصمت" يروعنا حجازى بثراء صوره الحسى :

مازال فى من بريق الدم لون وشعاع
"فلتنفخوا أبواقكم فى الشمس أيها الجنود
لتنفخوا أبواقكم

وفى "موعد فى الكهف" يعلو الشاعر إلى قمة جديدة من الشعر التأملى أو الفلسفى، على نحو ما نجد عند صلاح عبد الصبور:

وكنت شاعرا حكيما ذات يوم
حتى إذا استطعت أن أحمل اللفظين
معنى واحدا
فقدت حكمتى وضاع الشعر منى بددا

و"الأميرة والمتسول" قصيدة أخرى من نفس الطراز. ولا يملك القارئ إلا أن يعجب لصبر الشاعر وتعمقه حالاته النفسية حين يكتب:

تململ الحزن بصدرى مثلما
تستيقظ الذكرى على دفق المطر
ثم مشى متثاقل الخطو كما
تولد أول الدموع فى مآقينا الضنينة

و"أغنية للاتحاد الاشتراكى

العربى" من نوع شعر ماياكوفسكى الجهير، خطابى شعبى، وهو - فى كل حال - ليس أفضل الأنواع.

وفى "دماء لومومبا" نجد هذا البيت المؤثر الجميل :

وروح لومومبا على المرآة
خيط من دماء !

و"الموت فجأة" عودة إلى خيط الغربة فى المدينة، ولكن على نحو أكثر تطورا وأبرع فنا

تصوروا لو أنكم لم تحضروا
ماذا يكون
أظل فى ثلاجة الموتى طوال ليلتين
يهتز سلك الهاتف البارد فى الليل ويبدأ الرنين
بلا جواب مرة ومرتين!

وفى "أغنية أكتوبر" تعاودنا أبيات الشاعر التى لا تنسى :

تهيم فى حديقة الميدان
كأنها عاشقة جديدة تحتار بين البوح والكتمان!

أو فى قصيدة "لا أحد" :

هذا الزحام .. لا أحد !

وفى "الرحلة إلى الريف" نجد هذا الوصف البارع لخروج القطار من المحطة :

وغادر المدينة
ترنح الضجيج فى المدى
ثم ارتمى سكينة

وفى ديوان "مرثية للعمر الجميل" يتمكن حجازى من استيحاء الأحداث الجارية، وتحويل شعر المناسبات إلى شعر باق على الزمن، سواء كانت المناسبة هى العدوان الاسرائيلى على جزيرة شدوان، أورحيل عبد الناصر، أو مصرع وصفى التل، مع تفاوت فى درجات التوفيق.

و"من نشيد الإنشاء" استيحاء لهذا السفر الذى يعد أسعد أسفار العهد القديم حظا لدى أدبائنا (قارن المازنى، الحكيم، الخ..)

و"مرثية لاعب سيرك" رائعة بعمق إنسانيتها ، وذكاء تعبيرها، وجمال نغمها:

فى العالم الملوء أخطاء
مطالب وحدك ألا تخطأ
لأن جسم النحيل
لو مرة أسرع أو أبطأ
هوى وغطى الأرض أشلاءا
فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ
فى هذه الليلة أو فى غيرها من الليال
حين يفيض فى مصابيح المكان نورها وتنطفئ
ويسحب الناس صياحهم
على مقدمك المفروش أضواء !

ويمكن - فى الحصاد النهائى - أن نقول إن أبقى قصائد حجازى على الزمن، فى هذه المرحلة، هى فى رأينا: "سلة ليمون" "مقتل صبى" "أنا والمدينة" (وقد حللها محمد عنانى تحليلا جميلا فى كتابه الأول "النقد التحليلى") "موعد فى الكهف" "الموت فجأة" "مسافر أبدا" "مرثية لاعب سيرك" "مرثية للعمر الجميل".

المرحلة التالية فى تطور حجازى تبدأ - فى اعتقادى - حين أرسل من باريس إلى مجلة "الطليعة" (يونيو ١٩٧٥) ثلاث قصائد تخبرنا ملحوظة تتقدمها أنها "تعبر عن انطباعات الشاعر فى الحنين إلى شعبه من خلال لقاءاته بالجرحى من أبطال حرب اكتوبر الذين يعالجون بمستشفيات فرنسا". وتبتعد القصائد عن التعبير المباشر لتبلغ مستوى فنيا رائعاً. إن حجازى، كعبد الصبور، شاعراً يدنو أحيانا من نقطة لا يكون من السرف عندها ان نصفه بأنه شاعر عظيم :

آه !
ها أنتم تكشفون لى السر وحدى،
وكنتم تسيرون فى المدن الأجنبية
تخفون أسراركم فى ثيابكم الداكنة اللون
تحت سواد العوينات
ها أنتم تكشفون لى السر وحدى
هل رأيتم دمى يتشمم فيكم صباحى
لمحتم منازلكم تحت جلدى
فكشفتم أمامى ما تسترون؟
وكنتم تسيرون سربا جميلا غريبا
يراوغ كل النداءات
يخفى وراء تهدل كل ألوانه
دمعه الغائر المتجمد

وفى السنوات الأخيرة



يتقدم حجازى إلى مرحلته الثالثة، مخترقا قلب الحداثة، بعد أن كان يغازلها من بعيد، وقد أغتنت تجربته بأصداء الشعر الأوروبى وثمار إقامته فى فرنسا. لكنه لا يفقد صلته بتراثه قط. انظر مثلا إلى مطلع قصيدته "طلل الوقت":

طلل الوقت
والطيور عليه وقَّع !

تجده - كأنما بنوع من التناص - ينظر إلى أبيات ذى الرمة العظيمة"

عشية مالى حيلة غير أننى
بلقط الحصى والخط فى الترب مولع
أخط وأمحو الخط ثم أعيده
بكفى والغربان فى الدار وقع

هكذا يكون التواصل بين الشاعر القديم والشاعر الحديث، فى بعض جوانبه على الأقل.

ثمة جانب من حجازى لا ينبغى أن ننساه فى غمرة احتفالنا بإنجازه الشعرى: إنه جانب الكاتب أو الناثر كما يتجلى فى كتبه: "محمد وهؤلاء"، "الشعر رفيقى"، "قصيدة لا: قراءة فى شعر التمرد والخروج"، "أخفاد شوقى"، "أسئلة الشعر". قال ملتن ذات مرة إن الشاعر حين يكتب نثرا أشبه برجل يكتب بيده اليسرى. والحق ان يسرى حجازى لا تقل طلاقة عن يمناه. فهو كما يقول التعبير الفرنسى am-bidextre أو قادر على العمل بكلتا يديه بسهولة متساوية لقد كتب - شأنه فى ذلك شأن أدونيس وإدوار الخراط - بعضا من أجمل النثر النقدى المعاصر.

فى كتاب "محمد وهؤلاء" (١٩٧١) نجد عرضا لصورة الرسول الكريم كما انعكست فى مرايا هيكل، وطه حسين، والعقاد، والشرقاوى. ما الذى يجمع بين هؤلاء الأدباء على اختلاف منازعهم؟ إنه النظرة إلى الرسول من منظور هيومانى بحيث يستطيع تقدير عظمته - كما يقول العقاد - القارئ من أى ملة ودين، بل القارئ الجاحد لكل ملة ودين. ذلك أن الآراء قد تختلف فى شأن العقائد القطعية (الدوجما) ولكنها لا تختلف فى تقدير الكمالات البشرية التى كان الرسول، صلى الله عليه وسلم، أبلغ تجسيد لها.

وكتاب "الشعر رفيقى: تأملات واعترافات" (١٩٨٨) يضم من الفصول: اعترافات حول المعنى، الشعر كلام موزون، القافية الجديدة، محاولة فى فهم الإيقاع، القصيدة الجديدة وأوهام الحداثة، الخروج من الأسطورة، فى الرؤية، مع صلاح عبد الصبور، أربع رسائل من أمل دنقل وإليه، مقابلة، حوار مع أدونيس.

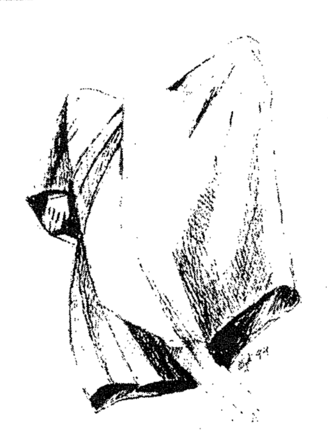
أما "قصيدة لا" (١٩٨٩) فيضم فصولا منها: القصيدة الجاهلية أغنية فولكلورية، الموت والحرية فى قصيدة عروة بن الورد، قطرى بن الفجاءة والموت، مرثية اللص الجميل: مالك بن الريب، جنة

أبى نواس. وتحت عنوان "الجديد فى القديم" يكتب حجازى عن: شوقى رومانتكيا، شوقى وحافظ ونقادهما، خليل مطران: قديس بد وى، ناجى: شاعرية جديدة، قصيدة قديمة من الشعر الجديد: خليل شيبوب.

و"أحفاد شوقى" (١٩٩٢) عند حجازى - مهما بدا فى ذلك من غرابة - يشملون حسن طلب، ومحمد سليمان، وعبد المنعم رمضان، وحلمى سالم، وعبد اللطيف عبد الحليم (حفيد الشماخ!)، وجمال القصاص، مع مناقشة لقضية قصيدة النثر.

أما "أسئلة الشعر" فيناقش قضايا من قبيل: الماضى والمستقبل، لماذا الشعر، العقاد، أبولو بين الفكر والشعر، الواقع وتجاوز الواقع، الواقع والأسطورة عند ربنو، البارودى، شوقى وسر الموت، شكرى، محمود حسن اسماعيل، تحليل قصيدة "موت فلاح" لصلاح عبد الصبور، "سفر ألف دال" لأمل دنقل.

بديهى أن فى هذه الكتب أمورا يختلف معها المرء. خذ مثلا موقف حجازى من قصيدة النثر التى يعدها شعرا ناقصا، لأنها ناقصة من حيث المجاز ومن حيث الإيقاع وهما عنده شرطان لا غنى عنهما للكلام الشعرى. عندى أن قصيدة النثر ليست



نبتا شيطانيا غريبا عن تراثنا كلية. فـ "المواقف" و"المخاطبات" للنفرى العظيم حافلة بها، وفيها من الأصالة أضعاف ما فى قول القائل (أبو همام): "غادرتكم لا تروق صحبتكم.." و"أعرفكم مهلا فما غرنى/ ما أظهر القلب.." إلى آخر هذا الكلام الباهت الذى يثنى عليه حجازى، وتجد أصله ناصعا مشرقا عند المتنبى والمعرى. وإذا كان لدينا الأصل الواضح، فأى حاجة بنا إلى الصورة الناحلة؟

ليس عمود الشعر العربى قانونا أبديا من قوانين الطبيعة لا خرق له، وانما هو من صنع بشر مثلنا يخطئون ويصيبون، ويجتهدون فى إطار عصرهم. وقد تغير العصر وتغيرت معه الأشكال الفنية وتصورات الشعر وتقنياته. كتب ت.س. إليوت فى ١٩٢٦: "إن آله الإحتراق الداخلى قد غيرت من الحساسية السمعية للإنسان الحديث". (والمحافظون مثل العقاد العظيم والمتعلقين بأهدابه من صغار الموهبة) يريدون لنا أن نظل على الحساسية الإيقاعية التى ولدتها خطوات القافلة وحداء الإبل فى الصحراء. إن "منطق الفن الشعرى فى لغة العرب" (العبارة لأبى همام) منطق

متحول دوار ككل شئ فى هذا الوجود والشعر - كما أفهمه - إغارة دائمة على مواقع جديدة، واستكشاف لحدود الوعى والروح. ومن الطبيعى أن يقع كل تجديد فى الوزن والعروض والإيقاع على الأذن التقليدية موقع الغرابة لطول ما تعودت على القديم. كان أبو تمام غريبا فى عصره، وكذلك كان إليوت، وكلاهما الآن من الكلاسيات. وغدا ستكون قصائد النثر التى يكتبها أدونيس وأنسى الحاج والماغوط وغيرهم تراثا تثور عليه الأجيال الجديدة.

عندى أن قصيدة النثر جنس أدبى مشروع، والتحدى الحقيقى الذى يواجه نقادنا - كما ذكر د. سيد البحراوى فى إحدى حلقات "الأمسية الثقافية" التى يقدمها فاروق شوشة على قناة التلفزيون الثانية - هى محاولة وضع قوانينها العروضية، مهما يكن فيها من تسمح أو ترخص (ألا يحتمل أن يكون إيقاعها - كما فى بعض اللغات الأجنبية - أقرب إلى النبر، أو الكم (طول المقاطع وقصرها) منه إلى أعاريض الخليل والأخفش؟) واستكشاف بنيتها الإيقاعية انتظاما وتحررا. وفى ذلك فليتنافس المتنافسون.

وهناك - معذرة للاستطراد السابق - الدور الفكرى التنويرى الذى يلعبه حجازى من خلال مقالته الأسبوعية فى صباح كل أربعاء على صفحات جريدة "الأهرام"، وافتتاحيته الشهرية لمجلة "إبداع". فهو فى "إبداع" يواصل تلك المسيرة الإبداعية النقدية الفكرية التى بدأها ذلك الناقد الكبير والشاعر الأكبر، الدكتور عبد القادر القط، ويمضى بها إلى تخوم جديدة.

هل لى أن أذكر انى ترجمت إلى الانجليزية قصيدتين لحجازى هما "بطالة" من ديوان "كائنات مملكة الليل" وقصيدة "غزل" خامس "خمس قصائد قصيرة" من ديوان "أشجار الأسمنت"، وقد ظهرتا فى كتاب باللغة الأنجليزية عنوانه "مقدمات للأدب العربى المعاصر فى حقبة ما بعد نجيب محفوظ" من وضع د. محمد عنانى وشخصى (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤)؟ كذلك ترجمت تحليلا نقديا لقصيدة حجازى المسماة "طردية" من قلم د. مصطفى ناصف، ذلك الناقد نافذ البصيرة متميز المذاق. ولم تنشر الترجمة بعد.

فى صحيفة "أخبار الأدب" الصادرة منذ شهرين أو أكثر قليلا كتب الدكتور جابر عصفور - وهو من هو علما وذوقا وفكرا - يقول إن "أصغر فرسان الكلمة" قد بلغ الستين، ووضع على صدره شارة الحكمة. الحكمة، آجل، ولكنى أود أن أضيف: والجنون أيضا أعنى الجنون النتشوى الخلاق الذى يضرم نارا فى أعشاب اللغة وحطبها، ويتيح لنا أن نرى على نوره - إذ نصطلى لهيبه - ما كان غائبا عنا من قبل. إنه الجنون الباقى على حد تعبير الدكتور وليد منير، وهو شاعر شاب قال حجازى ذات مرة إنه لم يكتب عنه رغم إنه من أشد المعجبين به. فى حجازى حكمة عميقة - انظر مثلا قصيدته العظيمة التى تقوم كشاهد قبر على رأس مرحلة تاريخية بأكملها، "مرثية للعمر الجميل". ولكن فيه أيضا جنونا وجموحا وعرامة. سطحه المصقول - الذى تلجمه قيود الوزن والبحر والتفعيلة وأحيانا القافية - يخفى تحته كائنات ليلية تتنزى وتتقلب وتلمع كالحباحب أو كاليراعات المضيئة فى ظلمة ليل الحواس. إنه - ككل شاعر كبير - تتنازعه قوتان: الإنضباط الأيولونى والجموح الديونيزى. أو هو كتلك العربة التى يجرها جوادان يندفعان فى اتجاهين متضادين بحسب ما يقول أفلاطون فى بعض أمثولاته الرمزية. من هذا التوتر الخلاق أبدع حجازى شعره الذى غدا جزءا من تكويننا، وجزءا من ديوان الشعر العربى الباقى على الزمن.

الدور الريادي في حركة الشعر الحر

عبدالمنعم عواد يوسف

في مناخ عربي سائد، تختلف دوافعه، وقد يكون لبعض السياسات المصرية في فترة سابقة دخل في صنعه، كان التحجيم المتعمد للدور المصري في مسار الثقافة العربية بوجه عام، والإنجاز الشعري على وجه الخصوص. وللإسف الشديد، نجد أن بعض التوجهات النقدية، بقصد وبدون قصد، تساعد على ترسيخ هذا الفهم الخاطئ في الأذهان، وتلعب دوراً مشبوهاً لا يقل تأثيرا، عن الدور العربي الخارجي في النيل من قيمة الإنجاز الشعري المصري المعاصر.

ومن هنا، يأتي دورنا، كشعراء مصريين في تأكيد الوجود، وإعادة فاعلية الحركة الشعرية المصرية في توجيه مسار الشعر العربي منذ نهضة البعث والإحياء، ومروراً بمدارس أبوللو والديوان والرومانسية المصرية وإرهاصات التجديد في بنية القصيدة الحديثة على أيدي لويس عوض وباكثير وفريد أبي حديد ومحمود حسن اسماعيل والشرقاوي، وصولا إلى حركة الشعر الحر في مصر، والتي كان لروادها من الشعراء المصريين حضورهم الباهر على صفحات المجلات الأدبية العربية التي تبنت هذه الحركة، وفي مقدمتها مجلة "الآداب" البيروتية.

ولم يكن غريبا أن يقترن اسم أحمد عبد المعطي حجازي باسم صلاح عبد الصبور، وإن كان الأخير قد أكد وجوده على الساحة قبل سنوات قلائل من ظهور حجازي، فقصائد عبد الصبور الجديدة بدأت في الظهور على صفحات المجلات الأدبية المصرية منذ عام ١٩٥٢، بينما أطل علينا حجازي في منتصف الخمسينات، ومعه قصيدته الجميلة والرائدة "العام السادس عشر".

أقول لم يكن غريبا أن يقترن اسم حجازي بصلاح عبد الصبور، فظاهرة الثنائيات الأدبية، التي يلعب التباين بين طرفي الثنائية دوره في تأكيد التمايز، حقيقة واقعة في ثقافتنا العربية تبلورت قديما في (البحتري وأبي تمام)، و(المتنبي وأبي العلاء) وحديثا في ثنائيات (حافظ وشوقي) و(الرصافي والزهاوي)، و(العقاد وطه حسين)، و(نازك والسياب).

ومنذ أواسط الخمسينات، وأحمد عبد المعطي حجازي يؤكد كل يوم حقيقة وجوده، رمزاً شامخاً من رموز شعرنا العربي، ولا يمكن لأحد أن يغفل دوره في الدفاع عن قصيدة الشعر الجديد، - إلى

جانب عبد الصبور - ضد هذه الهجمة الشرسة التى تعرضت لها وهى مازالت فى بواكيرها، على يد "العقاد" وتابعه "صالح جودت" الذى أطلق على شعراء قصيدة الشعر الحر مسمى "القرامزة".

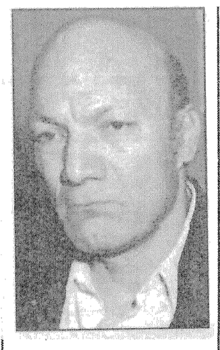
ومن منا لا يذكر قصيدته الذائعة الصيت :

"إلى الأستاذ العقاد" التى كتبها "حجازى" فى الرد عليه "عندما اعترض على اشتراك بعض الشعراء المجددين فى مهرجان الشعر بدمشق متهما إياهم بأنهم لا يعرفون أصول الشعر العربى" - انظر ديوان "أحمد عبد المعطى حجازى" - طبعة دار العودة - ص/٤٣٣- يقول حجازى فى هذه القصيدة:

من أى بحر عصىّ الريح تطلبه

إن كنت تبكى عليه، نحن نكتبه

وبعد هذا الاستهلال، يتصدى للعقاد، وإن كان فى هذا التصدى "شئ من التطاول على مكانة العقاد" فقد دفعه إلى ذلك كما يقول فى مقدمة القصيدة "حماس الشاعر وإيمانه برسالة التجديد الشعرى التى لم يستطع العقاد أن يقدرها حق قدرها"، وفى هذه القصيدة يتحدث الشاعر الكبير عن التجديد والمجددين قائلا:



اللفظ يولد أعمى ثم يعرفنا

فيهتدى لقلوب الناس موكبه

لأننا فى ليالى الحزن نكتبه

وفى ليالى الهوى والشوق نعربه

وفى اشتعال الضحى النارى ننشده

نسقيه من دمن القانى ونلهبه

وتتوالى قصائد حجازى، وتتتابع دواوينه، وفى كل مرحلة يخطو إلى الأمام فى دروب الحداثة الشعرية رؤى ومضامين وأساليب. ومنذ ديوانه "مدينة بلا قلب" الذى كان شهادة بميلاد شاعر كبير، مروراً بدواوينه "لم يبق إلا الاعتراف" و"أوراس" و"مرثية للعمر الجميل"، والتى يؤكد كل ديوان منها أصالته كشاعر وطنى وقومى مجدد، نأتى إلى آخر ديوان صدر له "أشجار الأسمنت" الذى يتأكد فيه دوره شاعرا حداثيا فذا يعرف كيف يتعامل مع أدوات الحداثة الشعرية باقتدار وتمكن دون أن ينجرف إلى ما انجرف إليه غيره - من مدعى الحداثة الشعرية - من غموض مفتعل، وألاعيب شكلية، ربما يكون فيها بعض مهارة لاعبى السيرك، ولكنها تخلو تماما من حس فنى أصيل.

هذا هو أحمد عبد المعطى حجازى، الذى استمر عطاؤه الشعرى فى تميزه وتجدده خلال أربعين سنة حتى الآن، يقف شامخا وسط الرموز الشعرية الكبيرة التى أنجبتها أمتنا العربية المعطاءة، معطيا القدوة والمثال على أن الإخلاص للفن، والدفاع عن شرف الكلمة، والتجديد على أساس من المعرفة والصدق، تؤدى فى النهاية إلى ترسيخ اسم المؤمن بها فى ذاكرة الأجيال.. وما زالت الرحلة مستمرة يا شاعرنا الكبير.



أحمد عبد المعطى حجازى

– الميلاد فى ٥ يونيو ١٩٣٥، "تلا" منوفية، ولكن تم القيد فى سجلات المواليد فى ١٤ يونيو ١٩٣٥.

– فى سن الرابعة بدأ حفظ القرآن الكريم فى كتاب القرية، وأتمه فى التاسعة.

– فى عام ١٩٤٨ التحق بمدرسة المعلمين بشبين الكوم، وتخرج منها عام ١٩٥٥.

– عمل فى الصحافة بداية من عام ١٩٥٦ بمجلة "صباح الخير"، ثم سافر الى دمشق، للعمل فى الصحافة السورية، لمدة ستة أشهر، فى الفترة من إبريل ١٩٥٩ وحتى سبتمبر ١٩٥٩، إبان الجمهورة العربية المتحدة، والوحدة بين مصر وسوريا، وعاد الى العمل فى "روزاليوسف"، وظل محررا بها، حتى أصبح رئيسا للقسم الثقافى عام ١٩٦٥.

– فى عام ١٩٦٩ أصبح أحد مديرى التحرير بالمجلة.

– فصل عام١٩٧٣، ضمن قائمة الـ ١٠٨ صحفى الذين فصلهم الرئيس السادات، وأحال بعضهم الى العمل فى مواقع اخرى، منها الاستعلامات وشركات الأخشاب والأدوية والأحذية.

– فى آخر سبتمبر ١٩٧٣ عاد للعمل الى "روزاليوسف" مع الزملاء من الكتاب والصحفيين الاخرين الذين عادوا الى مواقع عملهم فى المؤسسات الاخرى.

– فى أخر يناير ١٩٧٤ سافر الى فرنسا، للعمل مدرسا للشعر العربى فى جامعة باريس.

– وفى عام ١٩٧٧، التحق بمدرسة الدراسات العليا للعلوم الإنسانية والإجتماعية، وحصل على دبلوم عام ١٩٧٩.

– فى عام ١٩٨٠ حصل على دبلوم الدراسات المعمقة فى الأدب العربى، الذى كان – من المفروض – أن تعقبه درجة الدكتوراه، لكنه انصرف عن المشروع، ثم انتقل للعمل بجامعة السوربون فى نفس الوظيفة، التى ظل بها حتى عام ١٩٩٠.

– فى عام ١٩٨٧ بدأ الكتابة اسبوعيا فى مجلة "المصور"، لمدة ستة أشهر، ثم انتقلت للكتابة بالأهرام، الى أن عين بالأهرام عام ١٩٩٠، كما تولى فى آخر نفس العام رئاسة التحرير مجلة "إبداع".

الدواوين :

مدينة بلا قلب ١٩٥٩

أوراس ١٩٥٩

لم يبق إلا الإعتراف ١٩٦٥

مرثية العمر الجميل ١٩٧٢

كائنات مملكة الليل ١٩٧٨

أشجار الأسمنت ١٩٨٩

طبعت هذه الدواوين منفردة عشر طبعات كما طبعت الأعمال الكاملة طبعتين، الأولى عن دار العودة ببيروت، والثانية عن دار سعاد الصباح بالقاهرة.

الكتب :

– محمد وهؤلاء ١٩٧١
وهو دراسة عن السيرة النبوية فى الأدب الحديث.

– مختارات من شعر ناجى وخليل مطران جزءان ١٩٧٢

– عروبة مصر ١٩٧٧

– حديث الثلاثاء – جزءان ١٩٨٩

– الشعر رفقى ١٩٩٠

– اسئلة الشعر ١٩٩١

– أحفاد شوقى ١٩٩٢

قصيدة لا ١٩٩٣

وله تحت الطبع ثلاثة كتب اخرى، منها مختارات شعرية من الرومانطيقيين المعاصرين وأيضا شعراء الحداثة، والمحاولات الأولى التى قدمها الشعراء المصريون فى تجديد القصيدة العربية.

من هو سارق الفرح؟

سينما

وليد الخشاب

لمدة ساعتين تتابع حلم "عوض" (ماجد المصرى) بالزواج من "أحلام" (لوسى)، ومساعيه ليحقق المستحيل: شراء سوار ودبلتين من الذهب وهو بائع المناديل الورقية المعدم. بعدها تخرج من السينما متسائلاً من هو "سارق الفرح"، الذى لا يظهر بوضوح إلا فى عنوان الفيلم. تأتيك الإجابة منذ اللقطة الأولى فى الشريط، حين تنقشع الخلفية السوداء التى تدور عليها العناوين والأسماء، لتظهر مدينة شبحية ضبابية ذات أبراج هائلة، هى مدينة القاهرة كما يراها الناظر عن بعد، من على جبل المقطم، وتبدو بوضوح مقابر صحراء المماليك فى مقدمة الصورة. ثم تدور الكاميرا يميناً فى حركة جانبية لتكشف لنا مكان الأحداث: مساكن المقطم العشوائية، واضحة مضيئة، متناقضة مع قاهرة الأشباح الرمادية، البعيدة.

بلقطة واحدة، لخص داود عبد السيد رؤيته الجغرافية والتاريخية لإطار الأحداث. على هامش القاهرة مباشرة يعيش مهمشو السبعينيات، سكان المقابر. أما فى الثمانينيات والتسعينيات فالهامشيون يقيمون فى عشش، على جبل المقطم مثلا. هكذا تدور أحداث الفيلم بين مكانين: الحى العشوائى الذى يحتل معظم المساحة، والقاهرة التى تبدو على البعد شبحا هائلا متوحشا، قد تلتمع فيه لوحة إعلانية ضخمة كأنها عين وحش القاهرة أو عين غول الاستهلاك. فى مشاهد قليلة لا يبدو من العاصمة إلا رصيف



وإشارة مرور ، حيث يبيع الهامشيون المتعة (عبلة كامل) أو خدمات متطفلة : كالمناديل الورقية. هى القاهرة كما يراها من لفظهم المجتمع وحرمهم فرص الكسب المحترم . أما الأحياء الجميلة التى تزينها الأشجار فلا نراها وإنما نسمع عنها مرة واحدة حين تروى (لوسى) أحداث الليلة التى اضطرت أن تبتذل فيها نفسها ، مقابل مائة جنيه، فتبدو تلك القاهرة حلما يتناقض مع العشة التى تحكى فيها "احلام" قصتها، كما تبدو قاسية، لا تستقبل الهامشيين إلا للخدمة أو العهر.

ليس بالفيلم قصة تتشابك احداثها ، بل هو خط واحد بسيط يتنامى. لابد "لعوض" و"احلام" من مبلغ بسيط ليتم زواجهما . ولا سبيل إليه فيضطر كلاهما إلى ابتذال نفسه وإلى ممارسة السرقة ، دون أن تفقد تعاطفك معهما ، ليس فقط لخفة ظلهما ، لكن لأنك لا تملك إلا الإعجاب بعبقرية التحايل لتوفير مطالب الحياة الأساسية ، التى تتمتع بها الطبقات الشعبية فى مصر وفى العالم كله . وهذه الروح المنطلقة من قصة بسيطة تشكل ما يمكن أن نسميه اليوم "بسينما المهمشين" كما قدمها داود عبد السيد فى "الكيت كات" وخيرى بشارة فى "كابوريا" و"حرب الفراولة"

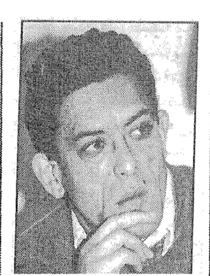
ومحمد خان فى "مستر كارتيه" ورضوان الكاشف فى "ليه يا بنفسج". وهى ظاهرة لابد من دراستها فى موضع آخر ويكفينا الإشارة لأن تناول داود ورضوان أكثر واقعية واقترابا من البسطاء، كما أنه أقل هوليودية، وبحثا عن الإثارة لذاتها.

فى "سارق الفرح"، كما فى سينما المهمشين عموما، تتفهم اضطرار الأخ لأن يسرق أخاه تحت إلحاح الحاجة، لكن فى الوقت نفسه تجد التزاما أخلاقيا، فما أخذ بطريق غير مشروع يذهب هباء. هكذا يلقى "كابوريا" بنقود المراهنات ويخسر (نجاح الموجى) ثمن العربة المسروقة فى "ليه يا بنفسج". وفى "سارق الفرح" يبيع (ماجد المصرى) ملابس أخاه، لكنه ينفق ثمنها على جنازة صديقه العجوز "ركبة" (حسن حسنى) وعلى وجبة غذاء شهية مع صديقته (عبلة كامل). ثم يسرق زبائن صديقته المومس. ورغم تعاطفك معه لأنه ينتقم ممن يؤذون صديقته إلا أنه يفقد النقود فى معركة مع أحد الزبائن.

فى عالم داود عبد السيد، ضربات الحظ والصدفة، وتأثير القدر على الإنسان عنصر مهم، نجده فى "أرض الأحلام"، عندما يقرأ السحرة طالع (فاتن حمامة) وفى "البحث عن سيد مرزوق"، حيث يتحرك (نور الشريف) تبعا لحظ عاثر. فى "سارق الفرح"، يتدخل الحظ ليفقد "عوض" كل ما جمعه من السرقة، وفجأة، وبعد أن تظلم الدنيا فى وجهه، يتدخل الحظ لتمنحه صديقته (عبلة كامل) مالا، ليتزوج حبيبته "أحلام"، ليس الحظ دعوة تغييبية عند داود عبد السيد، فهو لا يؤمن بالتواكل. يتضح ذلك من المشاهد الساخرة التى تدور فى ضريح "الشيخ أبو العلامات"، حيث ينتظر "عوض" إشارات الولى، ليصنع ما شاء، وهى - للسخرية - إشارات تأتى دائماً على هوى "عوض". كما أن داود عبد السيد لا يقدم الحظ الهوليودى القادم من السماء لخلق بطل (يكسب اليانصيب مثلا): فالحظ عنده إشارة لعبيثة الحياة وابتهاج بأن "المراكب تسير" رغم قسوة الظروف.

فى "سارق الفرح" تفرج الأزمات عند الفجر. بعدما يفقد (ماجد المصرى) نقوده فى معركة ليلية، تعطيه (عبلة كامل) نقودا قبل شروق الشمس. وتذهب (لوسى) لحفلة ليلية، لتعود قبل الشروق ومعها باقى النقود. ويظهر هنا تقاطع بين مقابلتين: المقابلة بين الليل / الأزمة والنهار / الفرج، والمقابلة بين المدينة والهامش، لأن الفرج يأتى دائماً مع شخصية هامشية عائدة من المدينة، بعد أن باعت جسدها: (عبلة كامل) عائدة من "العمل" و(لوسى) عائدة من الحفل.

لكن المقابلة بين الليل والنهار أوسع من ذلك ، فى عالم داود عبد السيد . الليل والنهار عالمان تتجلى فيهما الشخصيات بطريقتين مختلفتين . فى "أرض الأحلام" ، النهار هو عالم القيود الاجتماعية التى تقيد حركة (فاتن حمامة) وأمها (أمينة رزق) بينما الليل هو المتعة والبهجة ولقاء الصحبة حول الحشيش ، بينما عالم النهار هو عالم أكثر توترا وبهجته أقل صفاء. أما فى "سارق الفرح" فالنهار هو عالم السعى للحب وتحقيقه جسديا ، بينما الليل هو عالم العمل والسرقة من أجل تحقيق الحلم ، أو عالم التفكير بهدوء فى وسائل تحقيقه بالزواج. وتظل الزمنية فى "سارق الفرح" محددة بموعد مصيرى : بعد أسبوع إما الزواج من الحبيبة أو يتزوجها الغريم العائد من السعودية . كما أن معظم فيلمى "أرض الأحلام" و"البحث عن



داود عبد السيد .

سيد رزوق" يدور فى ليلة واحدة، يتحدد فى فجرها مصير البطل: السفر إلى أمريكا أو إلغاؤه والخروج من كابوس المطاردة البوليسية أو الانسحاق.

لذلك فرغم طول أفلام داود عبد السيد ، تجد دائماً جوا مشوقا ومتوترا ، ينتج من عد البطل للدقائق والساعات. لكن فى "سارق الفرح" يدخل هذا التوتر فى جدل مع المكان . فرغم أننا فى قلب مدينة عشوائية إلا أن المكان – على فقره – مبهج لأن به قدرا من الفسحة بين المنازل ولأن المخرج كثيرا ما اختار أن يصور خارج البيوت واختار كادرات غير محشوة بالعناصر – بعكس كادرات بيوت "الكيت كات" المتوسطة فى أغلبها والمكدسة بالشخصيات والإكسسورات وقطع الديكور، وبعكس اللقطات الليلية المقبضة نوعا والمصاحبة للمطاردات فى "أرض الأحلام" و"البحث عن سيد مرزوق" . فحتى لقطات "سارق الفرح" الليلية تدور على الجبل ، فى حضن السماء ، مثلما فى الفرحين وفى لقاء (ماجد المصرى) ب (عبلة كامل).

تضافر المكان وطرافة الشخصيات وخفة ظل المواقف يخلق بهجة ، تزيد منها أغانى الفيلم . وظيفة الأغانى تبدو تجارية بالأساس ولا تضيف شيئا لنسيج الأحداث . لكنها جميلة لأنها مصنوعة بحرفية مبهجة ولأن الكلمات – مفاجأة – لدواد عبد السيد ، تستعيد شاعرية صلاح جاهين . كما أن للأغنية الأولى وظيفة مهمة ، لأنها منذ

بداية الفيلم ، تلقى ظلالاً على ما بعد الفيلم . تخبرنا الأغنية أن :فيه بنت هتتجوز.. فيه واد حيتلم" ونسعى معهما طوال الفيلم لتحقيق هذا الفرح.

وننسى فى غمار ذلك ما تحذر منه الأغنية: فالحياة صعبة على المهمشين وبهجة الزواج قد لا تكفى لمواجهة قسوة الظروف.

إلا أن الحان راجح داود وتوزيعه وموسيقاه بشكل عام – على جمالها فى حد ذاتها – كانت تتناقض مع جو الفيلم . فكيف تستقيم الات الأوركسترا السيمفونى والنغمات مع عشش القطامية؟

إن جو "سارق الفرح" واقعى ، بموقعه بين عشش شبه حقيقية وبهمومه ، لكن موسيقى الأغانى كانت تنزعه عن واقعيته ، رغم جاهينية الكلمات العذبة على أن واقعية داود عبد السيد ليست كواقعية القرن الماضى. فالواقعية تنشا عنده من طبيعية الأداء وجودة تبرير السيناريو للمواقف . مما يسوغ مشاهد غريبة فى إطار واقعى عام ، حيث لا توجد قصة غير عادية.

لكى يظل الفيلم حاملا لملامح طريقة تخرج عن المألوف : شخصية (حسن حسنى) المتلصص بالمنظار المعظم ، الذى يرى ملابس النساء الداخلية ، مثل رادرات أمريكا فى حربها مع العراق ! أو لجوء لوسى لتقييد (ماجد المصرى) أثناء لقاءاتهما الغرامية، منعا للمحظور! كما أن واقعية الفيلم لم تمنع مخرجه من إثرائه باستعارات بصرية: الحبل الملتف حول جسد (لوسى) كأنه حبيبها أو ثعبان الغواية والجنس ، الدق على الطبلة التى ترقص عليها (حنان التركى) كأنه (حسن حسنى) كأنه يطير بجناحين ، فرحا بمجيء المحبوب...

فى "سارق الفرح" طار (حسن حسنى) فرحا ، فسقط فى الهاوية قتيلاً . قدره إلا تكتمل فرحته ، ومات قبل أن يلمس محبوبته ، رغم أنها جاءته بعد طول انتظار . هكذا لا يستطيع مهمشو المجتمع أن يتذوقوا فرحة كاملة . فهم يسرقون ويتعهرون ليحققوا فرحة بسيطة بالزواج ، فإذا بالفرحة منقوصة لأنها تحققت بابتذال النفس.

وعندما تعترف (لوسى) لحبيبها ، يضربها فى ليلة العمر التى طال انتظارها طوال الفيلم.

سارق الفرح ليس القدر الذى قتل (حسن حسنى). بل هو من جعل ثمن الفرح البسيط فادحا : الموت أو العهر أو السرقة . سارق الفرح ليس شخصا بل تحالف وحشى بين طبقات لا تقبل فى المجتمع إلا شركاء فى مشروعاتهم الرأسمالية الضخمة ، أو خدما يقفون على الهامش.

سلفادور دالي .. بين الحقيقة .. والخيال

فنون تشكيلية

محمد حمزة

شاهدت القاهرة مجموعة متنوعة من أعمال الفنان العالمي الأسباني الأصل سلفادور دالي (١٩٠٤ - ١٩٨٥) التي أبدعها فيما بين ١٩٦٠ - ١٩٨٠.. وبرغم أن أغلب أعماله المعروضة من المطبوعات الجرانيكية.. إلا أنها تبرز جزء هام من الموضوعات التي كانت تشغل فكر الفنان .. وتؤكد على موهبته الفذة.

بدأ سلفادور دالي حياته في أوائل القرن العشرين .. وكان في طليعة السورياليين المتميزيين .. بالرغم انه لم يكن احد مؤسسي السوريالية .. عندما نشر بيانهم الأول عام ١٩٢٤ والذي صاغه الشاعر الفرنسي أندريه بريتون في باريس .. لكن دالي سرعان ما تشبث بالسوريالية واعتنق رسالتها .. وبدأ في تأكيد أسلوبه الخاص لهذا الفكر .. إلى ان صار القوة النشطة الهائلة لتلك الحركة.

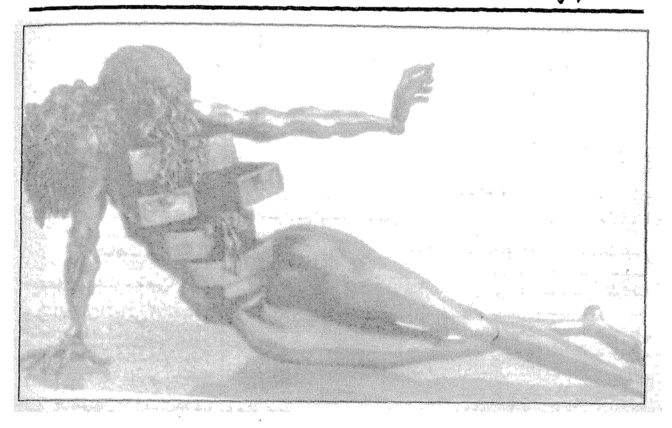
واصبح اسم سلفادور دالي مرادفا للجسارة والجراة .. وفي نفس الوقت صار رمزا لهذه الصفات .. وكنتيجة لاعتناقه هذا المذهب عن اقتناع .. اصبحت حياته سوريالية مثل فنه.

وكان دالي منذ التحاقه بمدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٢١ بمدريد فذ في قدرته على الرسم .. وميله إلى خلق المشاكل .. ففي عام ١٩٢٤ أوقف عن الدراسة لتحريضه الطلبة على الإضراب .. وفي تلك المرحلة .. قضى فترة قصيرة معتقلا في أحد السجون للاشتباه في نشاطه المعادي للدولة.

وخلال عام ١٩٢٨ اتم دراسته وذهب إلى باريس .. ليلاقي الترحاب من اندريه بريتون وزملائه اعضاء الجماعة السوريالية .. واقام معرضه الأول في باريس عام ١٩٢٩ حيث لاقى نجاحا منقطع النظير .. وذلك لاختلاف دالي إلى حد بعيد عن اقرانه من الفنانين السورياليين .. حيث ابدع لوحات فنية شبيهة بالرسومات التقليدية .. مراعيا الأصول والقواعد الأكاديمية..ولكنك عندما تنظر إليها عن قرب .. تجد ان تلك الأشكال المألوفة .. تنقلب إلى عالم غريب غير مألوف ..يربكنا بهلوسته .. ويغير ثقتنا بحاسة الإبصار.

فالساعات التي كانت ترمز إلى الوقت صارت في رسومه هشة لينة سائلة وذات اشكال عديمة الجدوى والفائدة .. بل جميع الأشياء الي كانت حقيقية وواقعية في عالمنا .. اصبحت غير واقعية .. وتجعلنا نشك في وجودها .. وبالتالي كان يؤكد أن هدفه تنظيم وترتيب وتصنيف الارتباك وبعث الشك في هذا العالم الواقعي.

في الحقيقة .. إنه على نمط دون كيشوت وبدلا أن يكون سلاحه الرمح .. صار سلاحه الفرشاة .. الذي اخذ يحطم بها الطاحونة الهوائية الغير سوية في عالم الفن الأكاديمي الواقعي.. فغير ترتيب الأشياء الطبيعية وتركيب اجزائها



الميكانيكية .. بل كان يطالب الفنانين والشعراء أيضا .. بتحرير تخيلاتهم وتصوراتهم الدنيوية..بدون ريب كان سلفادور دالى المصور والفنان الوحيد فى القرن العشرين الذى نجح فى مد الجسور على الفجوة الموجودة بين التخيل والعلم والحياة والفن وكان الفنان السوريالى المتفرد الذى سلب خيال الجماهير .. فعندما طلب منه إلقاء محاضرة عن الفن ..جاء ببدلة واسعة جداغاص فيها .. واصر على إلقائها على الجمهور .. وهو مرتدى خوذة خافية نصف وجهه .. وعندما حول حصافته وذكائه الفذ نحو تصميم الأزياء .. قدم مجموعة من الأزياء المبنية على الأساس التشريحى لجسد المرأة.

إن سلفادور دالى فنان شامل مارس جميع الفنون التشكيلية من التصوير الزيتى .. والرسم .. والنحت .. والجرافيك بانواعه المختلفة.. وأظهر مهارته وموهبته فى تصميم الحلى والمجوهرات وديكورات المسرح والسينما والأزياء .. إلخ..وفى عام ١٩٣٥ تزوج الينا ديارانوف الروسية الأصل والتى كانت تعرف باسم جالا "أحد حوريات الفن السوريالى" وكان زواجه بها غير تقليدى مثل حياته .. والتى كانت لها الأثر الكبير فى استمراره كفنان عظيم له نفوذ وتأثير كبير على الحقل الفنى العالمى.

حقا إن دالى مثل كبار الفنانين اللذين سبقوه .. لا يرغب فى تصوير الأشياء الحقيقية .. لقد تخصص فى تصوير الاشعار المجازية الظريفة الفكهة .. التى تاسر العقول .. وتفتتن بها..وكان اسلوبه الساخر يصدم التجار اللذين يكسبون الأموال الطائلة من اقتناء أعماله وبيعها .. كما كانت شراهته فى جمع المال .. جعلته يوقع على الآلاف من صفحات اللوحات الورقية البيضاء التى اخذت الصفة الشرعية باسمه، لأى شىء يوضع عليها .. حيث قامت إحدى المؤسسات الخادعة بوضع بعض الرسومات والأشكال المصورة عليها وباعتها بالملايين لجامعى التحف السذج.فهل ما صنعه سلفادور دالى يحذرنا من عدم الثقة فى اى عمل فنى نشاهده باعيننا دون التحقق من صاه

سلفادور دالي في عصر السريالية

فنون تشكيلية

مصطفى المسلماني

سلفادور دالى الذى كتبت عنه آلاف المقالات ومئات الكتب، والاسم الذى عبرت من خلاله السريالية إلى العامة ، مع أن السريالية كحركة طردت دالى من صفوفها رسميا ، وخرج هو عليها باحتوائها (أنا السريالية) هكذا قال دالى.

مع نهاية الحرب العالمية الأولى اكتشف الشبان المثقفون عبث الحرب، وملوا فصاحة القرن العشرين وفنونه النموذجية، ولاحت فى خيالاتهم رايات التمرد على النموذج التقليدى ، بكل طاقة الرفض الداعى إلى الحرية ، وبلا نموذج بديل، فاصبح الهدم والتشويه والتهكم هو الطراز (الدادية).

وكانت رسالة ابولنيير إلى بول ديرميه فى مارس ١٩١٧ انه يفضل كلمة (سرياليزم - ما فوق الواقع) على كلمة (سرناترلزم - ما فوق الطبيعة).

هنا فى هذا الزمن الجنين الأسطورى يتشكل ، ابولينير ، بريتون ، ايلوار ، ارجوان ، سوبو ، بيكاسو، ماتيس، لورانسان، روسو، دوران ، ماكس ارنست ، فيرنان ليجيه ، هذا الجنين الأسطورى شكل ملامحه ثلاثة كتاب ، هنرى بيرجسون بدراساته عن الحدس وتوسيع مجال الذكاء المنطقى ، واندريه جيد فى تعاليمه حول توكيد الذات ، والتحرر من قواعد المجتمع التقليدية وتنشيط الحس لتفهم الذات ، وفرويد ونظرياته عن اللاوعى.

ولدت السريالية رسميا مع بيانها الأول فى ١٩٢٤ حتى صارت حركة فكرية إبداعية وصار اسمها يشير إلى مرحلة تاريخية فى هذا القرن - وسيقتصر كلامى على إحدى جوانب النشاط الإبداعى فيها (الفن التشكيلى) حيث حديثنا عن العبقرية دالى - وتصل السريالية إلى أوج ازدهارها فى معرض باريس ١٩٣٨ الذى اشترك فيه سبعون فنانا من اربع عشرة دولة ، ثم معرض لندن الذى ظهر فيه دالى بملابس الغوص ، كان آخر معرض رسمى للحركة فى باريس ١٩٤٧.

يقال أن دالى كان سرياليا بالفطرة قبل ان يصير عضوا رسميا فى جماعة السريالية ، فعندما كان طالبا فى كلية الفنون الجميلة فى مدريد طلب الأستاذ من الدارسين تصوير عذراء قوطية فرسمها دالى ككفتى ميزان وعندما سئل اجاب بانه يراها هكذا . كان دالى متأثرا بالمدرسة المستقبلية الإيطالية وبالفنان "شيريكو وكارا" صاحب المدرسة الميتافيزيقية وقد كانت هذه المدرسة تؤكد على الحدس الداخلى عند الرسام واهتمامه بتصوير اللا مرئى، وكان يعتبر أن ملهيمه هم بلاتون ، سبينوزا ، مونتان ، فولتير، كانت ، ونعتبر أن هذه الفترة كانت إعدادا جيدا وتمهيدا لدالى حتى يلتحم بحركة عصره (السريالية) . تعرف دالى على بيكاسو وعلى ميرو وماكس ارنست فسرعان ما وجد طريقه ، بل أصبح أوفر المبدعين والفارس المدلل والمحرك الفعلى للحركة ، وقد أضاف ما سماه أسلوبه الخاص المتمثل فى (النقد المبنى على الهلوسة) وظهر وكأنه ينطق بلسان السريالية ، ادعى الوعى التلقائى اللاعقلانى، والتداعى التاويلى النقدى، وحساسية الهلوسة ، كما أن المعانى الخفية فى إبداعاته تاتيه كما يقول من حالات جنون مؤقت ، وقد اعتبره السرياليون فى هذه الفترة من أعظم فنانيهم ، وقد تميزت أعمال دالى بشجن المتناقضات داخل اللوحة والخيال الجامح وتناثر الرموز الدينية والجنسية والسياسية وصور الحيوانات والحشرات والتاليف بين الجماد والحى وعندما رسم لوحة الفنان (فير

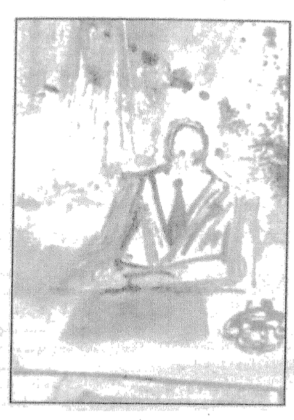
ميـر) والذى كـان دائمـا يبدى إعـجـابه به بلا تحـفظ - قلد تقنيته بدقة - رسمه فى هيئة شبح يمد ساقا طويلة تتحول إلى منضـدة . ونلاحظ فى كل بيانات السريالية واحاديثها انه لم تكن هناك إشارة إلى التقنية، باستثناء الحديث عن الكتابة الآلية فى النص الأدبى ، وهو ما إذا طبقناه على الفن التشكيلى سننجرف إلى التجريد ، وهما مذهبان متعارضان ، وقد حاول دالى تجسيد الحلم فى لوحات فـوتوغـرافـيـة يدوية فى زمن الإبداع فـيـه يسـيـر فى خط معاكس لتطور الآلة فى تصوير الواقع.

ويمكن أن تقسم حيـاة دالى إلى ثلاثة مراحل .

المرحلـة الأولى : ١٩٠٤ إلى ١٩٢٨ الطفـولة وانطبـاعـتـهـا والدراسـة فى مـدرسـة الفنون بمدريد وتعـرفـه على لوركـا ، والتعرف على الفن الكلاسيكى ، ومـروره بالتكعـيـبـيـة والميتـافيـزيقيـة والمستقبلية الإيطالية ، ثم طرده من مدرسة الفنون بسـبب تصريحـه بأن أساتذته تنقصهم الكفاءة للحكم على موهبته .

المرحلة الثـانيـة:١٩٢٨ إلى ١٩٤٧ التقـائه بجـالا ، التزامـه بالبـرنامج السريالى ، وسفـره إلى الولايات المتحدة الأمريكية ، وفـى هذه المرحـلـة ابدع دالـى أعظم أعـمـاله فى وسط مـحـاط بإعـلام الفن والثـقـافة فى هذا القرن ، وتعـتبر هذه الفترة قمة تألق الحـركـة السريـاليـة بشكل عام.

المرحلة الثـالثـة: ١٩٤٨ إلى ١٩٨٩ العـودة إلى اسـبـانيـا ، والإهتمام بالموروث الكلاسيكى فى الفن والفلسـفـة الدينيـة ، وإنتاج أهم أعماله الجرافيكية



(كـتـاب دانتى ، لوحـات دون كيشوت ، والتـوراة) وجنوحه إلى تصوير الأعمال الدينية ، ثم وفاة جالا وعزلته بعد ذلك.

ونعـود إلى خـلاف دالى مع السرياليين وندع اتهام زملائه له بالتكلف فى التقنية جانبا . ففى الفتـرة السـابقـة على الحـرب العالمية الثانية ارتكب دالى عدة افـعـال كـان من شـانهـا ان تكون مـبـررا لفـصله من جـمـاعـة السرياليين، رسمه لهتلر وإرسال هتلر له بالتعبير عن إعجابه بما فعل ، وتصريحاته المؤيدة لهتلر ، ثم تصويره للسفير الأسبانى فى فرنسا وقتها الذى شارك فى التعسف الفاشى وله ضلع فى مقتل الشاعر "لوركا" صديق دالى ، وتتوج الأمر بمحاضرة القاها "برتون" فى "نيـوهافن" التى هاجم فيها دالى لأنه باع روحه بالمال ، وقد أطلق عليـه (افـيـدا دولار) اى الشره إلى الدولار وهو

اسم نصف اسـبـانى ونصف امـريكى الذى ربما يشـيـر إلى خطيئة دالى.

هذا الخـلاف وهذا السلوك الدالى لم يؤثر فى حقيقة فعلية وهى أن سلفادور دالى واحد من أعظم فنانى عـصـره ، وعـلامـة مميـزة لفن القرن العـشـرين ، ويبـقى ١٢٠٠ عـمـلا تشكيليا لسلفـادور دالى تتناثر فى انحـاء العـالم تشـهـد على عـصـر السريالية وتشهد على مكانته فى الفن وموهبته التى تركت لنا كثيرا من الإبداعات فى مختلف المجالات التشكيلية ، تصـوير ، نحت، جرافيك، سينمـا ، ديكور ، اعـمـال مـركـبـة ، وكـتـب ، ولكن يبـقى سؤال ، هل دالى فـعل كل ذلك بشـعـور ووعى كامل ام هى تداعيات اللاوعى؟ عموما قال له فرويد قـبـيل وفـاته (إن مـا أراه طريفا فى فنك ليس اللاشعـور ، بل الشعور).

بضع شعيرات زائدة

قـصـة

مى التلمسانى

«هذا جيل يتـاتى . لا يعرف من الأبجدية أيهما يأتى أولا حرف الحاء أم حرف الراء. هذا جيل منكود. إن أردتم أسرد عليكم أمثلة شتى من الجهل والتشتت وفقدان الهوية».

* * *

لاحظت أن لون ذراعى أكثر دكنة من لون فخذى حين اتكات إلى طرف المقعد الخشبى العارى نصفى الأسفل عار. ونصفى الأعلى يتخفى . ورأسى تملؤه أفكار بالية. ليس كمثل جيلنا شئ. تناقض صارخ بين لون الذراع والفخذ. ليس كمثله شئ! نحن الهة ياكلها الخواء.

كانت بضع شعيرات فى أطرافى العارية تشع النور الخافت القادم من مصدر الضوء القريب. وظلال شعرى الأشعث ترسم على صفحة الجريدة المبعثرة عند أقدامى قمم أشجار خرافية وغابات تقبع فى ظلمة الخيال المتعب. خطوط الجريدة الكبيرة تبدو بدون «شوافتى» كتلا من الوهم المتسق . نظرة أخرى على شعيرات ساقى المتانية. التى لابد من إزالتها في الغد. تذكرنى بموعد الغد وبسلسلة أخرى من الاتفاقات المنتظرة أيهما يأتى أولا، الحاء أم الراء؟

* * *

بدأب شديد قضيت ساعة أو أقل فى إزالة الشعر الزائد والتحلى بالصبر . اغتسلت. كان عقلى كاسفنجة اعتصرتها يد قوية منذ ثوان. يتفتح بطيئا للوجود ويتخذ مكانه العائم فى تجويف رأسى. رتبت أفكارى بعد الاغتسال وأعددت العدة للرحيل. قبل أن أرتدى آخر قطعة ملابس أخرجتها خصيصا لهذه المناسبة القيت نظرة على مراة الصوان. فاعجبنى تكور نهدى ومارست حب جسدى. وضعت ثوبى الناعم جانبا وقررت أن أرتدى الجينز وسترة بسيطة حال لونها.

* * *

أما هذا الجيل فاهدافه معروفة . استهلاكية حتى فى الثقافة والعلم. مبتذلة. لأنه يضع العالم فى كفة وأزمته الآنية في كفة أخرى. يشهد التاريخ أن أمة لم تنهض إلا فى ظل الشدائد. لكن « شدائد» اليوم لا تعنى هذا الجيل إلا من بعيد. وعليه فإننا نرجو الله وندعوه

ان يخلصنا من بلاء التوكل والاعتماد على أمجاد الماضى. حتى يتسنى لنا أن ننهض من كبوة الحاضر المظلم ونتقدم صوب المستقبل الموعود والله موفقنا».

* * *

في المطعم الأنيق كانت سترتى دليلا على انحدار القيم.

ترددت صديقتي الأنيقة فى تقديمى إلى خطيبها الذى ضغط على يدى رغم كل شئ ورحب بى كما يليق برجل دبلوماسى أن يرحب . حتى بالنساء «الحمر»

جلست، وكنت أنوى أن أرحل سريعا، ولم يلبث الخطيب أن ساعدني في خلع سترتى. بابتسامة. كانت البلوزة خفيفة بلا أكمام. وهالنى أن أرى ذراعي ملساوين فتذكرت أنى قمت بالواجب هذا المساء ونزعت عنهما صفات الذكورة، وضعتهما فى ثقة زائدة فوق المائدة. وكان يجب الا أفعل. تلعثمت قليلا وأنا أطلب من الساقى كوب ماء مثلج. ثم بادلت الجميع ابتساما حين تذكرت أننا جيل يتأذى.

* * *

إجابة على سؤال الصديقة المستمعة أقول إن شيمتنا نحن الفلاسفة هى التشاؤم. لم يكن هناك أكثر من ليبنتز تفاؤلا ولكن فلسفته تتهاوى وسط ركام هائل من الوعيد والتهديد. كما هو الحال فى الدين أو الأخلاق أو العلوم السياسية........ أو حتى الجيولوجيا. فلم لاننظر نظرة أكثر تمحيصا لكل ما نمر به اليوم من أحداث؟ ولنأخذ مثالا على ذلك أحداث العالم الخارجى الذى لا يعلم عنه جيلنا أكثر من عناوين الصحف الرئيسية؟ إننا معزولون . أقول لكم معزولون ومحكوم علينا بالفناء . الفناء الذى لا بد آت مع انهيار القيم والحضارات. إن جهلنا بما يحدث أحد أسباب عزلتنا . وجهلنا بماهيتنا أحد أسباب تخبطنا . اللهم انى قد بلغت اللهم فاشهد».

* * *

اصطحبتنى صديقتى فى سيارة الخطيب حتى باب المنزل. قبلتها وودعته بحركة خفيفة من الرأس. نظرتهما يرحلان ، عند السلم. كنت أعلم أنهما ذاهبان إلى المقطم. لازال فى الوقت المحدد لعودتهما ساعة. صعدت الدرج فى هدوء خوفا على رأسى من ألم الصداع. وحلا لى صوت احتكاك أقدامى بالرخام العتيق. خلعت حذائى وامتصصت رطوبة الحجر الأملس التى سرت فى جسدى حتى بلغت أنفى. فانتشيت. لابد انهما يتعانقان الآن فى السيارة المطلة على أنوار القاهرة. جيل استهلاكى حقا.

* * *

ألقيت بجسدى المنهك على الفراش ورفعت ساقى فوق حافته فانحسر عنها الثوب. وامتعضت. كانت بعض شعيرات زائدة قد نبتت من جديد أعلى الساق. فكرت أن الجيلنز الذى أحتاج إليه كل خمسة عشر يوما لازال هناك. فوق المشجب منذ ارتديته آخر مرة لأخفى ساقا ملساء تذكرنى بانوثتى. قبل أن أكرر لنفسى موعدا جديدا لإزالة الشعر الزائد كنت قد استسلمت للنوم المؤكد.

عروسة بلاد الشمس

قصة

عبدالفتاح عبدالرحمن الجمل

وقف أمام الباب تنتهب وجهه الحيرة .. أنّ صدره بالسؤال وهو يخبط الرأس بالباب الموصد : ما معنى أن يرى كل يوم أباه مرتديا ملابس عمال السكك الحديدية ؟.. ما معنى أن يراه ماشيا في الشارع بشكل يثير الدهشة والإعجاب حيث غدت البيوت التى تقع على جانبى الطريق - بالنسبة لقامته - قزميه.

ما معنى أن...؟

عندما سحب الغطاء على جسده . اكتشف سرا جديدا دفعه للنظر بمزيد من الاحترام إلى أبيه، فقد كان من بحوزتهم دكاكين البقالة وأصحاب الورش الصغيرة ، ينفسون عليه بسبب حذقه معظم الأعمال اليدوية.

وكان أترابه يغبطونه ويتمنى كل واحد منهم أن يكون له أبا مثل أبيه . يجيد رتق الثياب وأحذية أخوته ومعالجتها وضبط وإصلاح الساعات التى تقدم وتؤخر - للناس - مجانا ، فقد ثبت أنه حداد ماهر ، إذ قام بصنع إطارات عربات الكارو ، وصهوات الجياد.

لم يكن ثمة عيب يعكر صفو حياته ، وتربد سحنته بسببه إلا حين يختنق صوته بالسخط وهو يعلن عن ضيق ذات اليد بسبب الشح الذى أصاب الناس بجفاف العواطف ، وحدة في السلوك.

فى ذلك . خرج عليه من غرفته مرتديا معطفا أبيض . تناول كفه بين قبضته . ضغط على شدقيه .. لم يكن يعرف أن أباه أصبح على دراية لا بأس بها بطب الأسنان.

صاح بعصبية لم يعهدها فيه من قبل:

افتح فمك يا ولد.

سحب من فمه السن الكبيرة . وضعها بالقرب من يده فى طبق.

نظر هو إليها بحسرة. اعتقد أنها السليمة . لكن الدكتور كان بلاشك يعرف أكثر من محافظ المدينة، فعندما علم من أمه أنه لبث يعانى من ارتفاع درجة الحرارة طوال الليل . قام على الفور بخلع بالطو المصلحة عن جسده ، وقبل أن يشمر أكمامه . نادى بصوت جهير على الجيران، ثم أمره بأن يفتح فمه . لعل من حضر لمشاهدة إجراء عملياته . ينبهرون من نظافة لسان الولد، ويتأكدون من أنه نشأ على الحلال، وأن طعاما من حرام لم يدخل إلى جوفه أبدا .. أبدا .. أبدا.

- افتح - يا ابن الكلب - فمك .. افتح حتى يرى الجميع.

فتح فمه أكثر من عشرة مرات .. امتلأ

الصحن الأبيض بقصع صغيرة من العظام ، وكانت كماشة المسامير لاتزال تخبط في سقف الحلق، فادمت لثته ، وتطايرت أعمدة السرير حتى غاب عقله وتاه في شظايا الألم والصراخ:

– هذه سن لبن الطفولة.

صاح الدكتور فرحا وهو يدعك قفا الولد بكفيه حتى يخفف عنه الألم ، ثم أضاف:

– ولا يهمك يا ولد .. ستطلع لك بدلا عنها سنة من اللؤلؤ.

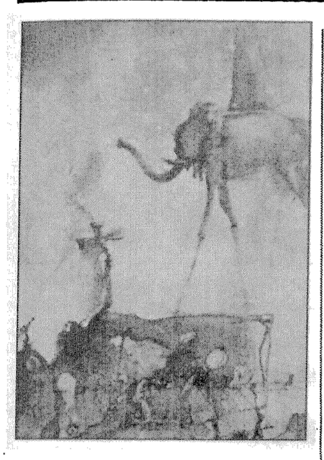
كان في نية الولد أن ينام مبكرا حتى يقوم بعد الفجر ليشاهد الشمس ، ويطوح بسنه في وجهها، والأطفال يرددون خلفه:

يا شمس يا شموسه.. خذى سنة الحمار وهاتى سنة العروسة.

لابد أن الشمس ستضحك في وجهه .. لن تعبس أبدا ،، أبدا .. لن تكون مثل أمه وهي تضعه فوق السرير.. مهما حاولت مواراة ملامحها ، فقد رأى ما كانت تسره في نفسها .. أيمكن أن يكون للبنج أثره على تصرفات الولد؟.. إذ ما معنى أن يلح عليها – بعد أن خلع السن المسوسة – حتى يسافروا إلى المكان الذي تخرج الشمس منه؟:

طبعا – يا حبيبى – سنسافر كلنا في العيد.

لم تف بأى وعد أخذته عن نفسها ، فقبل أى عيد كانت تقول في العيد ، وبعد كل عيد ، تقول في العيد.. إنها تضحك عليه، . ربما لأنها غير مهمتة – مثله – بنداء ، صفارات القطارات التي تمرق بالقرب من شبابيك بيتهم .. إن شيئا ما لا يعرفه كانت تعانى بسببه...



سنسافر .. يا حبيبى...

أدار رأسه فوق المخدة .. رأى تحت الغطاء أنفاق السكك الحديدية.. اعترته هزة من السرور .. خرجت جميع قطارات السكك الحديدية من جانب فيها ، ودخل بعضها في فوهات أنفاق مظلمة ومشحونة بالهدير والجلبة، ثم اتسعت حدقتاه حيث رأى بوضوح كيف دارت العجلات، وكيف هرست قعقعاتها عظامه؟

كان ثمة قطارات كثيرة تقف بجوار أرصفة المحطة ، وتحته صفاراتها على الاستعداد للرحلة، بينما لبثت القضبان تعدو فوق الفلنكات ، حتى تناءت المسافات بينه وبين أشجار العصافير ، فما كان منه إلا أن راح يرفس الغطاء عن جسده في غضب.

البشـــارة

قصة

وهبه عبد السند وهبه

ابتليت بداء العشق . ومن كان حظه فى الهوي مثلى فنومه خاطف وعقله شارد وجسمه ناحل والأسى والحزن ملا زمان له . فلما كانت ليلة آنست فيها ليلة القدر بعلا ماتها وإمارتها خرجت الى الخلاء داعياً راجياً علّ الله يستجيب فيرفع عنى هذا الداء العضال المتمكن من القلب حتى كاد أن يفتك به . فلما انتهيت من الدعاء إذ بغمامة تتهادى إلى السماء ولفتنى حتى كادت توارينى عن هذا الخلاء الفسيح . وما هى إلا لحظات حتى انقشعت عن ملكين تسد أجنحتهما مابين المشرق والمغرب فأخذانى وأضجعانى وخلعا عنى ردائى وشقا صدرى وأخرجا قلبى فسألتهما «ماذا تفعلان به »؟ . قالا : « نطهره من العشق » . قلت : لا « ردوه على » . قالا « لن تستطيع عليه صبرا» . قلت : « الصبر أول مراتب الوصل » . قالا : « لا طاقة لك بمكايداته » . قلت : «قدرى أن أكايده إلى الرمق الأخير » . قالا : « عما قريب ستهلك ». قلت : « أطيب الأشياء فى الهلاك ما كان فى حكم الهوى فكيف يخاف من الهلاك من كان أحب الأشياء إليه الهلاك » . فلما ضاقا بى ذرعا قال أحدهما : « صاحب البلاء فى الهوى مسلوب التميز » .. ووضعا قلبى بين يدى وعرجا إلى السماء . أدنيت القلب منى فرأيتها متربعة على عرشه متدثرة بخمار من نور فانطلق اللسان يرتل « يامريم أصبح القلب وقفاً على محبتك فأراه يقبض بما فيه ولكن اللسان عاجز فلا تلومينى إن شطَّت الروح أو أسرفت فمغفورة له الخطايا من أحب كثيرا . ألج فى محراب وجودك النورانى فتهتك الأستار وتكشف الأسرار ويشف الجسد وتهيم الروح فى تسبيحات الوجدان . أقترب منك حتى أكون قاب قوسين أو أدنى فتحل أنفاسك الدافئة فى كينونتى برداً أو سلاماً وعند لحظة الوصال تتلاشى الأنوار وتُباعد بيننا المسافات اللانهائية وتظل أنت أنت وأظل أنا أنا . فلما سكت اللسان ندت عنها ابتسامة أضاءت مابين المشرق والمغرب وقالت أبشر بقرب الوصل .

قصائد قصيرة

شعر

مريد البرغوتي

السلسال

من يرسمها تحمل مولودا
لم يفطم بعد
وباليمنى ترم ٢ لأكرامن
يرسم لفتتها
ثنية ركبتها

ميل الكتفين وخط الثوب
المشدود تماما
تحت الإبط ، وتلويحة
قبضتها،
وسقوط المنديل العالى عن
غرتها
من يرسم فى زاوية
الساحة،
تحت دخان الغاز الأبيض
صوت جديلتها السوداء
وصوت الرعب المجدول
بشهوتها للعيش
من يرسم عينيها وحديد
الجيش
من يرسم فوضاها
وهى ترتب فوضى
حكمتها
من يرسم اطلاق النار
على الأعلام المرفوعة فى
الأركان
ومن يرسم بين الأعلام
المرفوعة
جبهتها

من يرسم ترتحة بياقتها
من يرسم تطريز الثوب
العربى على قامتها
مغبرا ، وخصيبا ،
وامومیا
يتراكض فى الساحات!
من يرسم حبات العرق
وخيط الدم
التقيا عند النحر
تماما
تحت السلسال الذهبى ،
المشغول على شكل: خريطة

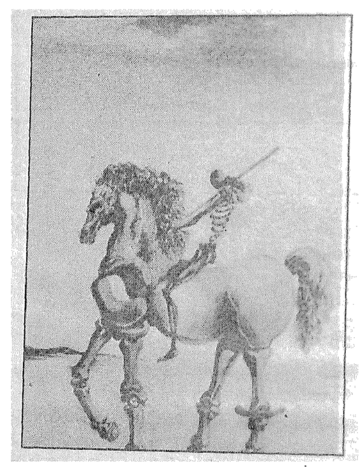
السيد

عندما لم يعد سيدى
خفت ألا يعود
كنت هيأت إبريق مائى
ورطّبتُ تربتهُ
ثم غطيته بالورود
ثم نمنا ، كعادتنا كل ليلٍ،
غفا وحده تحت قوس
التراب
ونمتُ وعينى على إسمهِ
فوق نقش الرخام
أنا حارسُ القبرِ
وهو الشهيد

صحوت على هزة الزهر
إذ قام من قبره واختفى
وانتظرتُ ، كأنى انتظرت
ملاقاته طول عام
وعاد كآخر عهدى
بأوصافهِ
قال: لم أحتمل صوت
صمتى
فشاغلت موتى، وقال:
عبرت حدود العمومة
حدأً، فحدا وقال:،
كشفت جروحِي ، ورعشة
روحى
أهز مناكبهم كى يكونوا،
وقال:
فلم يعرفونى ، ولم

ينجدونى ، ولم يسمعونى /
و.. نامْ.
وهيأت إبريق مائى
ورطبتُ تربتهُ
ثم غطيته بالورود
قلتُ نومته هذه آخر النومِ
هذا ختام الختامْ

ولكنه عاد فاجأنى من
جديد
صحوت على هزة الزهرِ
شاهدته حين قام
يلم الحجارة فى حجرهِ
ومشى، سيداً ، للأمامْ.



العارية

لستِ عارية
أنت مغطاةٌ بالعصافير
مكسوةٌ بحرير خصالكْ
وهمومكِ الطويلة.

لست عاريةٍ
أنت محاطةٌ برنينِ
إصغائى إلى نواياك.
الحنانُ الناعمُ شالٌ على
كتفيك
ولهفتى عليكِ ، مناديلْ.

لستِ عارية
أنتِ مغطاةٌ بفرحٍ يتهيأ
للقفز ، كلاعب الزانة
مغمورة بالنداءاتِ
والتهاليلْ
وقلقِ اللحظة الحاسمة.

لستِ عارية
أنتِ محاطةٌ بهدايا يتمُّ
إعدادُها من أجْلِكْ
فى مخملٍ أرجوانى دافىء
، لهُ رعشةٌ وجلالْ
غضبك غيمٌ ممتلىءٌ ، عن
آخرهِ ، بالكهرباءْ
عزيمتك حقولٌ من القنبْ
وحزنك الغريبْ،
هادىءٌ، كفض نعناعٍ على
الساتانْ.
لستِ عارية
أنتِ محميةٌ بذاكرةٍ كدرعٍ
عتيق
نقشت عليهِ الكوارثُ
والمسراتْ
واليقين الذى يلمعْ.
لستِ عارية
أنتِ مكللة بما تريدينْ
محاطةٌ بدائرةٍ من النُّور،
وجبينك لا يميل
إلا لكي تسمو إليه
قبلةُ الحبيب الذى يشبُّ ،
جاهداً، على قدميه
لستِ عارية
أنتِ مكسوةٌ بصُوفِ
العشقْ
لا تلبين.. ولا يبلى.

قصـــائد

شـعـر

محمد الشحات

انتصاف

النهار انتصف
ويعض ثماري التي
أينعت سقطت
قبل أن تقتطف
فرحت ألملم أشلاء نفسي
وأمضي بها
قبل أن أختطف
النهار انتصف

رجفة

حين توضأتُ
وأصبغت الماء علّي
ووقفت أصلي الفجر
انتابت قلبي رجفة خوف
حين رأيت الخيطين
الأبيض والأحمر

مغادرة

أحب الخيول إلى
تلك التي تتمايل في رئتي
وتمرح مسرعة في ربوعي
وترقص حين يراقصني
الشوق
كنت أكاشفها
ساعة حين أدركني
وهجها
والخيول تلملم أصواتها
نازلتني الهواجسُ
غادرني في العراء غبار
الخيول

خوف

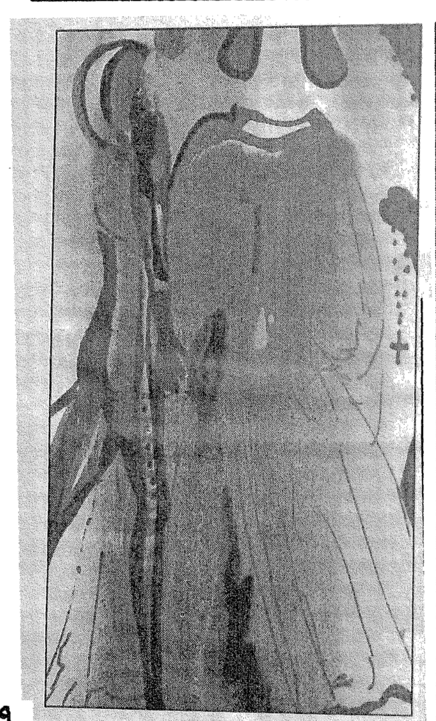
أرتدي حلة
وأطالع وجهي
على صفحة الماء
تعلو به حمرة
خفت أن تتساقط
من رسمه
فأغلقت عيني
على صورتي

اكتشاف

حين أصحو على مهل
وأخرج
من ثوب نومي
وأغسل وجهي
وأمضي على عجل
فأنظر في آخر الليل
نفسي
وقد انهكتني.

وحشة

المسافة في أول الليل
موحشة
وفي آخر الليل موجعة
وفي نقطة البدء
تسقط ما بين شيئين
كنت أحملني
خلف وجهي
تنام السنون
فأرحلُ
تسقط بعض خطوطي.



أيقونه

وتغيرت لغة اشتهائي
كل شيد صار ضِدّاً

الشهد مر
والبراءة لم تعد
تحبو على وجه الطفولة
لم يعد يحلو لحلمى
أن يداعبنى
وأن يأتى ويمرق
ثم يأتى خلسةً
لينام فى أيقونتى.

امتلاك

يجلس الليل مبتهجاً
بامتداد ستائره
ويحاول خيط النهار
المراوغ
أن يرتدى وجهه
قُبلة حطها الصبح فى
لغتى
قلتها
والطيور تناوش أفراخها
فرحتُ الملمنى
قبل أن يرحل الليل
ويجلس
مبتهجا بامتداد ستائره

وطن

وطن لا نذكرهُ
إلا حين تضيعُ ملامحُنا
لكنَةُ ألسننا
أو حين يمر البعض
ويسألنا؟

من أين؟
ومن أى بلاد الله نبتم
وحملتم أسماء نعرفكم

حين تداولها الألسن

الفاتحة للنيل

شعر

رمضان عبدالعليم

وحدك غَنى ، ممَدود ف
الشرف
دراعك بَنى ، وحِسك
سقف
يا اللى انت دايماً هنا..
دايماً هَدف
أمشى ألفّ
تجمعنى طين ودَم وشَقَف
ورافضنى أكفّ
عن الحلم والموت
ومكرّهنى ف الجبروت
وطارحنى فَتى قليل عيبة
فارس ، نزفاه القيود
والطيبه
أطق كحبه الغله
أدق أثبت المله
أشق الطرق للغير...
هنا نفسى ولبعيد
السير...
يا نيل.....
واحلامك ما هيش سيبه
لما ساعات بتدسها الهيبه
وتشرب مرار الحدث
اوعاك م الحبل
الحبل منفعته الوحيده



بيكتف العايشين جثث
بتلعب السيجة ف الخيمه
فاوعاك تهج
الفاس إن فج
النور بيوج
ف القاهره وطيبه
أو العكس
من ضلمه لضلمه فين
ندش

إن تمشى...
نخلنا يمشى من غير ما
نحس
يتحش الضل المخلوق م
الشمس
والقبه المنفوضه احلام ف
القدس
إيه يغسلها
لما تسلمها

بالشربه العذبه
وبفلاح العزبه
وبعّيل جاع
بإيد ممدودة ف القاع
بتشاور
مين باع ومين متآمر
....
يا نيل ولانك حرسى
حافظ آية الكرسى
يا ما الشيطان بيقوم
وانت ما تعرفش النوم
كالأب الصابر
مش زى سفيه بيسافر
ويتاجر ف الممنوع
يا اللى انت وجيه
عنوان ما لهوش فى التيه
ولاف التركيع
اوعاك م العار
دمى النار متربى
والنار إن ساب دربى
يتغشى
يتقش كتاريخنا العربى
فاوعاك تمشى...
حتى إن جاك الحبل
بيمشى
ف الصحرا وحوش
وتحت الورد المفروش
دمى المنهوش ما بردش
من راس الحسين لراس
العش
النار غلاب ، لكن ما
قدرش
ف خليك هنا ..
ف الجامع وخليك ف
الدير
صلى
وانده البطل اللى نا صرنى
والعن الخوف اللى
حاصرنى
الخوف كسرنى والسيف
أمير
يا نيل.. كل الرحيل باطل
ساعة الصلا
علينى فوق ع البلا
أنفخ حمامى يطير
يا نيل ، اوعاك من عملى
زى جَملى ح تبرك
وأفرك عينك ف السّكه
بركة الدم أوسع من أى
خطوه
بركة الدم بلوه
والتوهه دنيا وسيعه
وكم فظيعة ، كم بعيدة
جوايا
يا سكة الطعنه
أنا المارد على موتى زمان
فطرت قلبى الجعان..
ع السم وبرغبه
يا نيل ، أنا من بلاد الفقر
واللمبه الفتيل
من بلاد الفتيل ع غلطه
النسمة صهد...
والبُعد إن لم يكون الموت
عُمره ما بكانا مره
ورينى مَره مين استشهد
ف لحظة موت مضطره

على صفحة وشك وشى
تحت القمارى اتصور
عشنى
واحبك موت
يا لقلب الرايق عَذب
القلب الدايق حُب
إن عَذّبنا
عمرهُ ما عزمنا للموت
الصابح
الحب الزمنا نضحك كتير
لكن نقاوح
فاوعاك تَنزحْنَا
نشرب م المالح ولا نحيا
يتهد القلب الشغال
العمّال يعيا
بالموت الدايم
أنا عارف عَبْد
إلا إنك عبد الدايم
لا ليك تتمد
ولا ليك ترتد
وإن بايت مقهور
كيف تصبح مجرور
وانت الساحب يد الغد
يا نيل ، توضينى أسجد
ترضينى أصمد
وامتى الوفا يكبر
يوصل منك لكتفك ند
للسما يا نيل
زى النبى
ونجعى الولى
وأنا الصحابى الجليل
الفاتحه ليك يا نيل
إن تزرع وإن تقلع
وإن تشفع ف الريق
وإن توسع بالضيق

وإن تدى
وإن نخله بتحنى
جَرفك بيهيل
يا نيل...
واوعاك م الحبل التيل
إن جَرك
ح تجر وراك الخيل
وجدودى وجرونى
ونجوعى
من قبل السيل
راح تقطع فيا الحيل
والكيل ح يفيض
تزرع للقتله وتضع
وتبيض
يا نيل من امتى حَبوك
البيض
من امتى بتولى
اوعاك من غدرى
واقطع يَدىّ إن خطيتّك
م الباب الشرقى
عدّيتك على عطشى
نَخّيتك وطيت تميل
خليك نادر
إن تتحاصر تحنى الطول
حتى إن بايت مغلول
حتى إن قلبك مخذول
خليك أسمى
أنا عارف...
النسر المبلول أعمَى
والصقر الرسمه
مين فين ح يفر
إن يسرقوا منا البر
ح تشوفها علامه النصر
مقلوبه

أعرف إنك ف الأرض
المنهوبه
وإنك ماشى بلاك
وإن هيا فلسطين
كان رُحت معاك
يا اللى انت واهبنا
أو احنا وهبناك
إحنا لبسناك كسوه
مصينا الحصوه عرفناك
من طيبه القلب
ومن خجل النسوه
ف القسوه
م الحلم المزنوق
ف قيود الفرسه
من امس السم
ومن بكره الروعه
فاوعاك تسعى..
تحشرنا ف ترعه وترعى
دياب
لساه الباب موروب
وعقاب الشمعه بيدوب
ليدوب خطوه...
إن دمك طاب
دخان الصنعه إن ساب
مش ح اقدر أكح
الأمم المتحدة تفح ،
تسمك
الأمم المفهاش أمك
يا نيل...
اوعى رقبتك
حبل الليل فتاك
وكفاية فتاك
واتعلم.. أصرخ
يا حبل...

إيد مين فلاتك
عاقداك فى الخير
شاداك للبير
عاملاك علم على روس
قتلاك
واوعاك بالزيف تتبل
وتغنى الحبل
مَخلاك يا حبل محلاك
ولا روح حلاك
ف ليل حَلاك
مين اللى حلاك بالعسل
وانت يا نيل اللى غسل
عار الهلاك
وانت ملاك
إن احزانك فى يوم قلتّ
إن قدمك زلت
محال تفلت تبقى بوشين
تغسل رجلين البحر الميت
القلب الميت بور
اوعاك تقوم بالدور
تضم الشط على الشط
تطلع جبل الطور وتنط
وانت العالى .. الغالى
انت كبير ع الشرط
ونصير جروحى اللى
اتلمت
بتشوفك على فين
وإن هيا فلسطين
كنت امشى معاك متغمى
الفاتحه لدمى يحميك
الفاتحه لربى يخليك
الفاتحه ليك يا نيل.

شلل

شعر — أشرف العبد

قعيداً كأنك الحزن
كأنك الانزواء
كأنك الموت المخبأ فى التوابيت
القديمة
يخاصمك الصهيل
فلا يجتبيك البحر
ولا تخصك الرمال بالمداعبة
تحدّق فى مرايا التماوج
فتبصر قاع المصيبة
تراقب الريح الذى كنته
فتهوى
تحاور الصمت الذى صرته
فلا يرتد صدى

(وكنت بين البرارى إلهاً وحيداً
وكان اتساع الجقول خطاك
وكان اصطخاب الموج زفرتك الملولة
وغضبتك المطر)

عبوساً كالعاشقين ساعة الخصام
يحاصرك التساؤل
تطن حولك الهوام
ويدميك التعب
ظمأ كأن النار تسكن فى ثنايك
الحطب

(وكان النهر يركض فى حوافرك
الندية
يسابق المدى
وكنت تنيبج من شعاع الشمس
أقماراً وأودية وزهراً
تشكل الزبد المراوغ جنة
وتفتح المواسم)

لك أن تغمض الآن اشتعالك
أن تبدأ استكانتك الوحيدة
وتحلم بالصهيل.

جدلية التنافر والتضاد

هاجس "الحاجة الداخلية" يحركني ويدفعني للرسم والتلوين ، من خلال الخطوط والألوان أفصح عن حميمية دواخلي لانعكاسات العالم الخارجي على عالمي الداخلي ، فتتبلور تلك الشحنات الحسية والنفسية في قالب تشكيلي ، أعالج أدواتي ومفرداتي بالأسلوب الذي يكشف عن كنه أعماقي ، واكتشف قدراتي في سبر غور المواد التي أتعامل معها ، متمرداً على "القولبة" أو التكرار الممل رغم أن البعض يطلق عليه "الأسلوب" ! أرفض القوالب الجاهزة ، لأنها تحد من قدراتي ومن مخيلتي ، فلكل معرض أهم باعداده يكون له وجود خاص به رغم أنه امتداد لما قبله ، فلكل فترة زمنية شحنة داخلية تختلف عما سبقها نتيجة علاقة جدلية لما يحدث في العالم الخارجي ، بالإضافة لرغبتي باكتشاف قدراتي التشكيلية التي لم تظهر بعد .

إذا أردت أن أوصف أعمالي التشكيلية الأخيرة فاقول "التنافر والتضاد " فهناك مجموعة أعمال باللونين الأسود والأبيض وبالطبع الرمادي المتدرج والنصف الآخر من لوحاتي ملون وكلها بألوان الأكرليك على القماش ، والصفة العامة تجمع المجموعتين ، لنجد بأن اللوحة تشمل على عدة أمور ، فترى التجريبية التعبيرية تتناغم مع التشخيصية والخط الهندسي الحاد يتجاور مع ضربة فرشاة حرة ، فهذا التنافر والتضاد في داخل بوتقة واحدة متناغمة ، لا تشعرك بالنشاز بل تكمل بعضها البعض في تكوين يضبط تلك التناغمات فلها خصوصية التعبير ، غير متصنعة في تجاورها فكل جزء في اللوحة يأخذ الدور الذي أسند إليه سواء أكان رئيسياً أم ثانوياً ، فالمهم أن يكون العمل منسجماً كلياً دون تفصيلات غير ضرورية أحاول أن أقدم اللوحة التي تعيش الحاضر الزمني ولكل لوحة كيان يجعلها تحاور المشاهد المتلقي دون أن أطلق عليها اسم يأسرها في حدود معنى ضيق ، أمزج بين تجربتي الحياتية وبراءة اللوحة التي تنقل مناخات نفسية ، فتكون اللوحة ناجحة إذا استطاعت نبش لحظتها المشابهة في دواخل المتلقي .

فرغم تعايشي مع العالم الخارجي بواقعيته التي تزخم بالتطورات الصناعية والأزمات الاقتصادية والسياسية المتسارعة التي تخلق بلبلة عند الإنسان ، فأنجو بنفسي من الغرق في ذلك كله بالعلاج الفني الإنساني ، لكي أهذب عالمي الداخلي بعد أن أهضم ما أريد من العالم الخارجي من فنون الإبداع الأدبي والفني ، فإنها عملية جدلية تتأثر وتؤثر فمن دراستي الجامعية لتاريخ الحضارات وتتبعت الحضارة الإنسانية ، من رسومه على جدران الكهف إلى زمننا الحاضر والرسم من خلال برامج الحاسوب جعلتني أطلع على زخم المعلومات التي لها تأثير إيجابي على خلفيتي الحضارية ، ومن خلال دراستي للفنون وجدت أن الأكاديمية ضرورة هامة لبناء هيكلية الرسام ، فبعد أن عاركت الحياة واكتشفت قدراتي وجدت خصوصيتي التشكيلية ، فالعمر الزمني للخبارات ينمي النضوج الإنساني والتشكيلي ، خطان متوازيان يحفران طريقاً له عمق التجربة الإنسانية والتشكيلية فمن أعمالي الأخيرة أقدم تشخيصية همومي المشحونة بالعواطف في تشكيل فني بعيد عن " إنتاج " اللوحة التشكيلية " التسويقية " ، بالنسبة لي أرفض أن أنتج فناً تشكيلياً لإرضاء " ما يطلبه المشاهدون " ، بل أدعو المتلقي ليشاركني همي النفسي ، كما هو الحال في هموم الأدباء ومنهم الشعراء بشكل متميز ، ومني خلال نتاجي الأخير تجد معاصرتي ، وبالطبع فلها خصوصية الامتداد لما سبقني من حضور حضاري للذي انتمي إليه فتجد بعض الرموز من الإرث الحضاري العربي دون قصدية حشره بتصنع ، إنما يتناغم في مناخ يقتضي وجوده بتأثير الحنين إلى ذكريات الآباء والأجداد وبعاطفة وحس داخلي يفرض نفسه في مناخات وفضاءات حميمة الونها بالأبيض والأسود فلها قيمة درامية ولها معناها في ذاكرة المتلقي وجبت الون ، أحبذ أن أعزف لحناً لونياً يجد طريقه إلى عين وأذن المشاهد !

عدنان الشريف



دعــوة للتــرشــيح لجــوائــز مؤســســة جــائــزة

عبد العزيز سعود البابطين

للإبــــداع الشعــــري

تعلن المؤسسة عن فتح باب الترشيح لجوائز دورتها الخامسة 95/1996

دورة أحمد مشاري العدواني

1 — جائزة الإبداع في مجال الشعر:

وقيمتها اربعون الف دولار، وتمنح لواحد من الشعراء العرب الذين اسهموا بإبداعهم في إثراء حركة الشعر العربي من خلال عطاء شعري متميز.

2 — جائزة الإبداع في مجال نقد الشعر:

وقيمتها اربعون الف دولار تمنح – لمجمل الاعمال- لواحد من نقاد الشعر ودارسيه ممن بذلوا جهوداً متميزة في تحليل النصوص الشعرية وتفسيرها او دراسة ظاهرة فنية محددة وفق منهج تحليلي يقوم على اسس علمية موضوعية، وان تكون دراساته مبتكرة وذات قيمة فنية عالية تضيف جديداً للدراسات النقدية في مجال الشعر.

3 — جائزة أفضل ديوان شعر:

وقيمتها عشرون الف دولار وتمنح لصاحب افضل ديوان شعر صدر خلال خمس سنوات تنتهي في 1995/10/31.

4 — جائزة أفضل قصيدة:

وقيمتها عشرة الاف دولار وتمنح لصاحب افضل قصيدة منشورة في إحدى المجلات الادبية او الصحف او الدواوين الشعرية خلال عامي 1994/1995.

شروط التقدم للجوائز:

1 – ان يكون الإنتاج باللغة العربية الفصحى.
2 – يرسل المتقدم لجائزة الإبداع في مجال الشعر كامل إنتاجه الشعري، على أن لايكون قد مضى على احدث دواوينه الشعرية اكثر من عشر سنوات تنتهي في 1995/10/31.
3 – على المتقدم لجائزة الإبداع في مجال نقد الشعر إرسال اهم مؤلفاته في هذا المجال، على أن لايكون قد مضى على صدور احدثها اكثر من عشر سنوات تنتهي في 1995/10/31.
4 – لايجوز للمشترك في جائزة افضل ديوان شعر التقدم باكثر من ديوان واحد.
5 – لايجوز للمشترك في جائزة افضل قصيدة، التقدم باكثر من قصيدة واحدة، على ان تكون منشورة، وترسل كما نشرت او صورة واضحة عنها.
6 – لايجوز الاشتراك في اكثر من فرع من فروع الجائزة.

التحكيم:

يتم عرض الإنتاج المقدم لجوائز المؤسسة على لجان تحكيم من المتخصصين في مجال الشعر والدراسات النقدية، وقرارات اللجان بعد اعتمادها من مجلس الأمناء نهائية غير قابلة للنقض.

شروط عامة

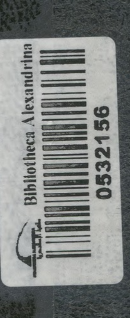
1 – يرسل المتقدم بيانات: اسم الشهرة، الاسم الكامل كما جاء في وثيقة السفر، العنوان، رقم الهاتف، سيرته الذاتية، وثبتاً بانتاجه الإبداعي، مع ثلاث صور فوتوغرافية حديثة قياس 10سم × 15سم.
2 – يرسل المتقدم لأي فرع من فروع الجائزة خمس نسخ من إنتاجه المتقدم به.
3 – آخر موعد للاشتراك 1995/10/31، ولايقبل اي اشتراك بعد هذا التاريخ.
4 – يحق للمؤسسة إعادة نشر القصائد الفائزة ومختارات من إنتاج الفائزين.
5 – لاتلتزم المؤسسة بإعادة الإنتاج المقدم للحصول على جوائز المؤسسة سواء فاز المتقدمون او لم يفوزوا.
6 – تعلن النتائج في النصف الثاني من عام 1996، وتوزع الجوائز في حفل عام يقام في شهر اكتوبر من نفس العام.

المراسلات

ترسل طلبات التقدم والترشيح لجوائز المؤسسة باسم السيد امين عام المؤسسة وذلك على احد العناوين التالية:

القاهرة: ص.ب 509 الدقي 12311 الجيزة- ج.م.ع. هاتف: 3027335 – **عمان**: ص.ب 182572 عمان الوسط – الأردن – هاتف: 685736
تونس: ص.ب 107 تونس 1015 – هاتف: 560707 – **الكويت**: ص.ب 599 الصفاة 13006 الكويت – هاتف : 2430514

رقم الإيداع ٩٢/٧٥١٢ السعر ٢ جنيه الأمل للطباعة والنشر ت: 3904096


Bibliotheca Alexandrina
05332156